

CUADRANTE



PASAJERO A CUADRANTE

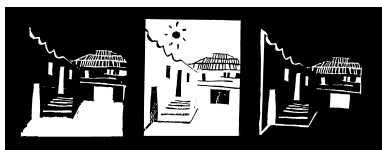
Nº 4

*Los Amigos
Vila-Frutos.*

Vilanova de Arousa



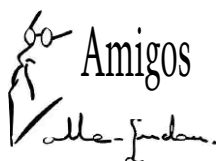
CUADRANTE



Revista cultural da
“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

PASAJERO A *CUADRANTE*

(Artigos do Taller d’Investigacións Valleinclanianes)



Vilanova de Arousa

CUADRANTE

CASA DA CULTURA, VILANOVA DE AROUSA.

APARTADO DE CORREOS Nº 66

Xaneiro de 2002

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos

Víctor Viana

Ramón Martínez Paz

Xaquín Núñez Sabarís

Xosé Lois Vila Fariña

Ramón Torrado

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Marcela Santorun (*Ilustración da capa*)

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

SUMARIO:

Presentaciónpax. 5

Jesús María Monge

“*Rosa de Llamas. Valle-Inclán y Mateo Morral en la revista Los Aliados*”pax. 7

Juan Rodríguez:

“*Valle-Inclán y la censura franquista. I: 1939-1955*”pax. 23

Unvelina Perdomo Montelongo:

“*La parodia del pranto gallego en el Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*”pax. 35

Josefa Bauló Doménech:

“*Las Sonatas de Valle-Inclán: arte y memoria a través de un cristal*”pax. 42

Gonzalo Allegue:

“*“En testimonio de verdad”: historia e sinaturas valleinclinianas*”pax. 53

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

PRESENTACIÓN

Jesús M^a Monge Lopez

Editor de *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*

www.elpasajero.com

Hace ahora dos años, el Taller d'Investigacions Valleinclanianes (T.I.V.) de la Universitat Autònoma de Barcelona ultimaba la aparición en Internet de una revista electrónica de estudios sobre Valle-Inclán y su época. La iniciativa era muy apropiada para un colectivo de investigadores como el T.I.V., pero muy novedosa —todavía lo es— para el mundo filológico universitario, más reacio de lo que sería menester a derribar barreras corporativistas y a abrir fronteras a la difusión del conocimiento y la investigación. Estos prejuicios academicistas hicieron que el proyecto encontrara más entusiastas colaboradores fuera de la Universidad que dentro de ella. A pesar de todo, la ilusión, el tesón investigador y el espíritu autodidacta del colectivo hicieron posible que a finales de enero de 2000 apareciera el primer número de *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* con la dirección electrónica de www.elpasajero.com.

Hoy la existencia de *El Pasajero* es toda una realidad inmediata tanto en la red informática mundial como en el panorama de la historiografía valleinclaniana, puesto que también disponemos, para las instituciones y para todos aquellos que deseen disfrutar con más calma de nuestra publicación, de una versión en CD-room que recoge todos los artículos publicados hasta la fecha. Por otra parte, la extensión del dominio ".com" no indica en este caso ningún ánimo de lucro ya que la revista se financia exclusivamente con las aportaciones económicas de los miembros del T.I.V. La independencia y el buen gusto, amén del decoro, también tienen un precio en la red de redes.

En *El Pasajero* (www.elpasajero.com) el lector puede encontrar un amplio abanico de información, desde la más elemental sobre el escritor (*Valle-Inclán para estudiantes*), hasta artículos especializados (*Ventolera crítica*) que pretenden reflejar modestamente el estado de los estudios sobre don Ramón y los ámbitos culturales (*Valle-Inclán y la pintura*) y sociales en los que se movió (*Valle-Inclán a través de...*), el contexto, en definitiva, en el que Valle-Inclán desarrolló su vida y su obra. *El Pasajero* actualiza sus páginas con la llegada de cada estación, siempre desde una perspectiva cuanto menos amable, heterodoxa y objetiva. El rigor científico de toda investigación no está reñido con el juego y el desenfado, como lo esperpéntico no lo está con el espíritu contemplativo... todo depende del cristal con que se mire.

La revista *Cuadrante* publica ahora cuatro de los artículos aparecidos en *El Pasajero* durante estos dos años de singladura. Aprovechamos la ocasión para saludar a nuestros amigos gallegos y animar desde estas páginas a todos los navegantes, lectores y amantes de la obra de Ramón del Valle-Inclán a visitar nuestros litorales.



ROSA DE LLAMAS: VALLE-INCLÁN Y MATEO MORRAL EN LA REVISTA *LOS ALIADOS*

Jesús M^a Monge

(Taller d'Investigacions Valleinclanianes)

Valle-Inclán, tras publicar *Aromas de leyenda* en 1907, escribió poesía de forma esporádica. Su interés por la lírica se reactiva al redactar *La lámpara maravillosa*, pues entre 1912 y 1916, al mismo tiempo que escribe su tratado estético, aparecen publicadas las primeras versiones de los poemas que formarán *El pasajero*, y, desde 1918 hasta finalizar la década, los poemas son de forma abrumadora los textos mayoritarios en sus publicaciones en prensa¹. Alguno de estos textos publicados en periódicos y revistas son primeras versiones que, en ocasiones, resultan muy diferentes de las definitivas. Las variantes existentes tienen una significación mayor: nos revelan objetos y temas poéticos inapreciables en los textos finales, y, al mismo tiempo, aclaran sustancialmente aspectos ambiguos de éstos.

El 20 de julio de 1918 aparece en el número 2 de la revista *Los Aliados* una primera versión de *Rosa de Llamas*. Se trata de un texto que difiere ligeramente del publicado en la primera edición de 1920, pero que marca grandes diferencias con la versión definitiva de *Claves líricas* en 1930. Confrontando todas las versiones, se advierten los profundos cambios que realizó Valle-Inclán, cambios que hacen pensar



en dos poemas distintos y que muestran cómo, curiosamente, las primeras versiones (*Los Aliados* y 1920) se ajustan mucho más al título de *Rosa de Llamas* que la definitiva².

² Reproduzco el texto de *Los Aliados* con una única corrección ortográfica: herrén (v. 5) aparece sin acentuar. La primera edición en volumen de *Rosa de Llamas* aparece en 1920: *El Pasajero*, Tipografía Yagües, Madrid, 1920. La segunda edición está incluida dentro de *Claves líricas*, Cía Iberoamericana de Publicaciones, S.A., Imp. Rivadeneyra, Madrid, 1930, *Ópera Omnia* IX.

¹ Vid. al respecto, Javier Serrano Alonso, *Bibliografía General de Ramón del Valle-Inclán*, Universidad de Santiago, 1995, pp. 73-83

Rosa de Llamas

por VALLE-INCLÁN

Claras lejanías... Dunas escampadas...
La luz y la sombra gladiando en el monte.
Tragedia divina de rojas espadas
Y alados mancebos, sobre el horizonte.

El camino blanco, el herrén barroso
La sombra lejana de uno que camina,
Y en medio del yermo, el perro rabioso,
Terrible el gáñido de su sed canina

...¡No muerdan los canes de la duna ascética
La sombra sombría del que va sin bienes,
El alma en combate, la expresión frenética,
Y el ramo de venas saltante en las sienes!...

En mi senda estabas, mendigo escotero.
Con tu torbellino de acciones y ciencias:
Las rojas blasfemias por pan justiciero,
Y las utopías de nuevas conciencias.

¡Tú fuiste en mi vida una llamarada
Por tu negro verbo de Mateo Morral!
¡Por su dolor negro! ¡Por su alma enconada,
Que estalló en las ruedas del Carro Real!...

En las dos primeras versiones (*Los Aliados* y 1920) el principal motivo poético es el anarquista catalán Mateo Morral (Sabadell 1880) y su atentado contra los reyes en el día de su boda, el 31 de mayo de 1906. Mateo Morral Roca era un anarquista de acción, partidario de la denominada propaganda por el hecho, es decir, el uso de la violencia terrorista como medio propagador de las ideas libertarias e instrumento de lucha contra el sistema capitalista. Los atentados anarquistas buscaban la conmoción general de la sociedad, la concienciación de las masas y la denuncia de las graves desigualdades sociales. Cualquier acontecimiento social en el que participaran las autoridades o las clases dirigidas, la aristocracia y el clero, eran oca-

Rosa de Llamas

por VALLE-INCLÁN

CLARAS lejanías... Dunas escampadas...
La luz y la sombra gladiando en el monte.
Tragedia divina de rojas espadas
Y alados mancebos, sobre el horizonte.

El camino blanco, el herren barroso,
La sombra lejana de uno que camina,
Y en medio del yermo, el perro rabioso,
Terrible el gáñido de su sed canina.

...¡No muerdan los canes de la duna ascética
La sombra sombría del que va sin bienes,
El alma en combate, la expresión frenética,
Y el ramo de venas saltante en las sienes!...

En mi senda estabas, mendigo escotero,
Con tu torbellino de acciones y ciencias:
Las rojas blasfemias por pan justiciero,
Y las utopías de nuevas conciencias.

¡Tú fuiste en mi vida una llamarada
Por tu negro verbo de Mateo Morral!
¡Por su dolor negro! ¡Por su alma enconada,
Que estalló en las ruedas del Carro Real!...

siones propicias para revelar la realidad social del proletariado y difundir las ideas anarquistas³. Los enlaces reales o las ceremonias religiosas eran situaciones inmejorables para ejecutar estos fines⁴.

³ La propaganda por el hecho alcanza su máximo apogeo en Barcelona en el periodo comprendido entre 1893 y 1897, desde el atentado de Pallás contra Martínez Campos en la festividad de la Merçè de 1893, pasando por la bomba del Liceo de noviembre del mismo año, el atentado de la procesión del Corpus de 1896 hasta el asesinato de Cánovas del Castillo realizado por el anarquista italiano Angiolillo en agosto de 1897. Para detalles más concretos vid. R. Núñez Florencio, *El terrorismo anarquista 1888-1909*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1983.

⁴ Así sucedió con la boda entre la princesa de Asturias y Carlos de Borbón en febrero de 1901; los funerales en Barcelona por la muerte de Isabel II en 1904, ocasión aprovechada por el anarquista Joaquim Miquel Artal para atentar contra Antonio Maura; o el atentado contra Alfonso XIII en París en 1905.

MATEO MORRAL Y EL ATENTADO DE LA CALLE MAYOR

En este contexto extremista y propagandístico se sitúa el atentado de Mateo Morral. El 31 de mayo de 1906, poco después de las dos de la tarde, tras desposarse Alfonso XIII y la princesa inglesa Victoria Eugenia, y cuando el cortejo nupcial se dirigía por la calle Mayor hacia el Palacio Real, Mateo Morral arrojó desde el balcón del tercer piso del número 88 una bomba oculta en un ramo de flores. La bomba, del tipo Orsini, similar a la del Liceo de 1893, cayó un poco desviada de su objetivo al rebotar en una guirnalda de un balcón. Los reyes resultaron ilesos, pero la explosión provocó una masacre entre la multitud: hubo veintitrés muertos y alrededor de cien heridos entre las personas que vitoreaban a la pareja real⁵. Mateo Morral consiguió huir y se refugió en la redacción de *El Motín*, periódico anticlerical dirigido por el veterano republicano José Nakens, quien, parece ser, le censuró el daño causado y le facilitó la salida de Madrid⁶. El anarquista catalán se vistió con un mono de mecánico en la Ciudad Lineal y llegó hasta Torrejón de Ardoz al mediodía del 2 de junio, bajo un sol de justicia, dispuesto a coger el primer tren hacia Barcelona⁷. Antes de dirigirse a la estación, intentó ocultarse en una de las casas del pueblo, pero la presencia disuasoria de tres perros

guardianes le hizo desistir⁸. Ya en la venta del pueblo, la venta de los Jaireces, mientras comía algo, su acento catalán, sus exquisitos modales —impropios de un mecánico— y unos dedos vendados de su mano derecha levantaron las sospechas del guarda jurado Fructuoso Vega, que le requirió la documentación y le rogó que lo acompañase al pueblo. En las afueras de la venta, Mateo Morral mató con un disparo al guarda. Seguidamente, atemorizado y conmovido por las consecuencias del atentado fallido, se suicidó con un tiro en el pecho⁹.

⁸ Información aparecida en *El Imparcial* (7 de junio de 1906) en estos términos:

El día 2 del actual, antes de presentarse Morral en la estación de Torrejón efectuó grandes esfuerzos para entrar en la casa que en dicho pueblo tiene el abogado de Madrid don José M^a Ortiz y Olmedo.

A este fin habló con Sebastián Cruzado, sirviente del Sr. Ortiz, manifestándole que estaba muy cansado y ofreciéndole dinero para que lo dejara reposar dentro del edificio. El criado, para eludir el compromiso, dijo a Morral que había en la casa tres perros ferocísimos que, si se soltaban, podrían dar cuenta del forastero.

⁹ El suicidio de Morral dejó muchos interrogantes abiertos acerca de los preparativos del atentado y la autoría individual, así como su posterior muerte en Torrejón de Ardoz. Algunos historiadores (Eduardo Comín Colomer, *Historia del anarquismo español (1836-1948)*, Editorial R.A.D.A.R., S.L., Madrid, 1957) creen que Mateo Morral cometió el atentado para demostrar su valor a Soledad Villafranca, la mujer de Francisco Ferrer, de la que supuestamente estaba enamorado. Otros opinan (R. Núñez Florencio), que éste y similares atentados fueron planeados por Ferrer y Lerroux, y que la supuesta pasión de Mateo por Soledad Villafranca sirvió de coartada a F. Ferrer para desvincularse del hecho. En todo caso, la controversia en su momento sobre este extremo fue grande. Al mismo tiempo, parece ser que Morral contó con colaboradores en la ejecución del atentado, y que en los días previos no estuvo solo en Madrid, pues la revista *Nuevo Mundo* del 21 de junio de 1906 se hace eco del testimonio de un testigo (un oficial militar, el Sr. V. García Ruipérez) que en la tarde del 26 de mayo de 1906 vio cómo dos individuos sospechosos realizaban una inscripción en uno de los árboles del Retiro. Uno de estos hombres fue reconocido, con posterioridad al atentado, como el anarquista *Morrals*. La inscripción fotografiada en las páginas de huecograbado de la revista reza así: *Ejecutado será Alfonso XIII el día de su enlace. Dinamita. Un irredento.*

⁵ La descripción más extensa del atentado, con fotos incluidas de la explosión y sus efectos, se encuentra en el *ABC* del 1 de junio de 1906. Así mismo, *El Imparcial* de esa mismo día trata la noticia en portada a cinco columnas.

⁶ Hay abundante bibliografía sobre el atentado de Morral. Para la descripción del atentado sigo a R. Núñez Florencio, *op. cit.*, pp. 72-75 y los relatos de la prensa de la época.

⁷ Según cuenta *El Diluvio* (4 de junio de 1906).

El atentado en sí, sus consecuencias, y el final de Mateo Morral provocaron una gran conmoción en la opinión pública, pero especialmente entre los intelectuales y escritores modernistas, pues el libertario catalán, en su breve estancia en Madrid, acudió con frecuencia a las tertulias modernistas, hasta tal punto que, según cuenta Ramón Gómez de la Serna, la víspera del atentado estuvo presente en la horchatería de Candelas en la calle de Alcalá:

Como una escapada a los cafés literarios, se iban a solazar [los escritores modernistas] al café y horchatería de Candelas, que estaba en el edificio de La Equitativa, frente a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Era el primer café con ventiladores colgados del techo y estaba servido por morenas y opulentas mujeres (...)

En esa horchatería cuenta Ricardo Baroja que vio al ácrata Mateo Morral y presencié una cuestión entre el que iba a atentar con una bomba *corbeille* contra los reyes de España el día de sus bodas, y días antes —otra paradoja muy española— iba a aquel café disuasivo de violencias, rico en horchata apagadora de fuego.

(Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pp. 76-77)

En efecto, en La Horchatería de Candelas en la calle de Alcalá se reúnen por aquel entonces los escritores y artistas modernistas del momento: Azorín, Ricardo Baroja, Valle-Inclán, Pío Baroja. De entre todos ellos¹⁰, Pío Baroja es el que más recuerdos nos ha dejado sobre el libertario catalán y sus andanzas por Madrid.

¹⁰ Además de Valle-Inclán, Pío Baroja y Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala en su novela *Troteras* y *Danzaderas* recordará, a través del personaje de Santonja, el atentado de Morral y la exposición pública de su cadáver.

De hecho, el atentado de la calle Mayor y la posterior huida de Morral le inspiraron al escritor una novela, *La dama errante* (1908), de ahí que los recuerdos barojianos acerca de este *hombre de acción* sean muchos. Décadas después, en sus memorias redactadas en la postguerra, recordaba así a Mateo Morral y su paso por el local de la calle de Alcalá:

El año 1906 fue el atentado de Mateo Morral en la calle Mayor contra los reyes. Este atentado nos produjo una impresión extraordinaria.

Creo que también la produjo en Madrid y en España. Todo el mundo se preguntó qué objeto podía tener aquello.

Por lo que nos dijeron, Mateo Morral, el autor del atentado, solía ir a la cervecería de la calle de Alcalá donde nos reuníamos por entonces varios escritores.

Parece que le acompañaban Francisco Iribarne, un tal Ibarra, ex empleado del tranvía y luego tabernero, y un polaco Dutrem Semovich, viajante o corredor de un producto farmacéutico llamado la Lecitina Billón. Ibarra estuvo preso después del crimen.

El polaco e Ibarra recuerdo que tuvieron una noche un gran altercado con el pintor Leandro Oroz, que dijo que los anarquistas dejaban de serlo en cuanto tenían cinco duros en el bolsillo.

(Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949, p. 790)

La cervecería de la calle de Alcalá a la que alude Baroja y la horchatería de Candelas, indicada por Ramón Gómez de la Serna, parecen ser el mismo local en el que se produjo el altercado al que se refiere Pío Baroja, y que el creador de las greguerías relata en estos términos:

El diálogo entre el anarquista y un joven pintor un tanto impertinente fue, según Ricardo Baroja, el siguiente:

"—¡Bah, bah! ¡Esos anarquistas! En cuanto tienen cinco duros dejan de serlo.

El catalán le miró como si fuera a comérselo.

—Sepa usted —murmuró con voz ronca— que yo tengo más de cinco duros y soy anarquista.

—¡Bueno! —Será usted una excepción.

—No, señor; no soy ninguna excepción.

—Pues yo conozco...

—Usted no conoce nada.

—¡Hombre, yo...!

—Usted se calla si no quiere que le rompa la cabeza".

A los pocos días el pintor hermano de don Pío iba a ver el cadáver del regicida que se había suicidado en la huida de la Guardia Civil en campos de Torrejón de Ardoz.

(Ramón Gómez de la Serna, *op.cit.*, p. 77)

Este enfrentamiento verbal entre el anarquista catalán y el pintor Leandro Oroz es muy ilustrativo acerca de la personalidad y sobre todo de los orígenes familiares y sociales del regicida, pues Mateo Morral no era un violento anarquista más. Natural de Sabadell (Barcelona), era hijo de un empresario textil. Fue un estudiante muy brillante, muy dotado para el aprendizaje de idiomas: conocía perfectamente el francés y el inglés a los dieciséis años. Al finalizar sus estudios secundarios, y como muchos de los estudiantes burgueses de un cierto nivel económico en la época, marchó a Alemania, donde aprendió rápidamente el alemán y se licenció en ingeniería mecánica, pero también se impregnó del pensamiento de Nietzsche y del ideario anarquista, especialmente de la corriente neomalthusiana. A su vuelta en 1902, reactivó primero el maltrecho negocio familiar y luego viajó como representante comercial por toda España, pero las ideas libertarias ya habían calado hondo en él y se enfrentó con la familia, al mismo tiempo que adoctrinaba a los obreros de la fábrica

de su propio padre, quien lo apartó de la empresa y la familia al poco tiempo¹¹. Le dio diez mil pesetas para que se estableciera por su cuenta, pero Mateo, fiel a sus ideales, marchó a Barcelona, donde desempeñó el cargo de secretario de la Cooperativa anarquista barcelonesa¹², y al poco tiempo entró a trabajar como traductor y encargado de la biblioteca de la Escuela Moderna de Francisco Ferrer Guardia.

Por lo tanto, no era un obrero anarquista con una educación autodidacta, era un anarquista ilustrado de orígenes burgueses con una formación intelectual propia de la época, conocedor y partícipe de las nuevas ideas políticas y filosóficas finiseculares. Sostuvo económicamente la publicación de varios semanarios anarquistas: *El Trabajo* de Sabadell, *El Rebelde* de Madrid¹³. Según la prensa de la época, su anarquismo era preferentemente neomalthusiano, es decir, negaba la procreación para que la sociedad careciera de obreros, de soldados y de criados¹⁴. Mateo tradujo

¹¹ Según las declaraciones de su padre a *El Liberal* (ed. Barcelona) del 3 de junio de 1906:

Mi hijo Mateo murió el día 3 de enero para mí, y no sé, no quiero saber nada de cuanto pueda referirse a ese sujeto que lleva aún sus nombres. Ignoro lo que haya podido hacer, dónde ha estado desde el día que le arrojé de mi casa para nunca jamás permitirle otra vez la entrada

¹² Según Eduardo Comín Colomer, *Op. cit.*, p. 117 y 120, fueron veinticinco mil ptas.

¹³ "Mateo Morral estuvo en Madrid hará cosa de un par de años. Su primera visita fue para la redacción de *El Rebelde*, cosa muy lógica, puesto que todo anarquista, al llegar a una ciudad cualquiera, lo primero que procura es ponerse en relación con sus compañeros, valiéndose a este fin de los periódicos de la Idea. Morral venía a Madrid por asuntos comerciales". (*El País*, 4 de junio de 1906)

¹⁴ *El Diario Universal* del 4 de junio de 1906 en un artículo titulado "Mateo Morral místico" habla de su anarquismo en estos términos:

Los nuevos anarquistas se llamaron neomalthusianos, y su concepción doctrinal se compuso de una mezcla de anarquismo naturista (vida natural), y de aquel principio malt

y distribuyó entre el proletariado femenino de Sabadell varios folletos neomalthusianos¹⁵, también editó obras como *El manual del soldado*¹⁶, o el volumen titulado *Pensamientos revolucionarios*, donde proporcionaba detalles para la fabricación de explosivos, modo de utilizarlos, ocasión oportuna, etc.¹⁷. Además de sus actividades libertarias, también tenía inquietudes artísticas: poseía conocimientos sobre pintura¹⁸ y colaboró en la representación de una obra teatral de Ignasi Iglesias, *La Resclosa*¹⁹. En definitiva, Mateo Morral era un joven intelectual con ideas radicales que se relacionaba con el incipiente modernismo artístico barcelonés²⁰. Su perfil psicológico, descrito por la prensa en los días posteriores al atentado y suicidio, encaja perfectamente en el prototipo del

— — —
 husiano que niega que en el banquete de la vida haya plato para todo el mundo. Mateo Morral se declaró acérrimo defensor de las novísimas ideas dentro de las modernas teorías (...) se afilió en seguida al neomalthusianismo anarquista. Le llevaron a él la parte de negación que tiene de la vida, lo escaso que de ella era el joven ingeniero, su carácter solitario y místico, su desafecho por las pasiones y las mujeres, su degeneración física, etc.

¹⁵ Tradujo el folleto *Generación voluntaria*, del doctor Paul Robin, según G. Laiglesia y García, *Caracteres del anarquismo en la actualidad*, G. Gili, Barcelona, 1907.

¹⁶ Según el citado artículo de *El Diario Universal*.

¹⁷ Los pensamientos revolucionarios pertenecían al exministro de la República Estévanez, Mateo Morral añadió el manual y uso de explosivos. El libro, editado por la Escuela Moderna, fue retirado de la circulación rápidamente, según cuenta *La Tribuna* el 5 de junio de 1906.

¹⁸ Según relata *El País* del 4 de junio de 1906.

¹⁹ Con la agrupación dramática *Ibsen* de Sabadell. Este grupo teatral lo había fundado y lo dirigía un amigo de Morral, Alban Rosell, quien era profesor de la Escuela Moderna de Ferrer, según recoge Lily Litvak, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, A. Bosch Editor, Barcelona, 1981, p. 22.

²⁰ Para R. Núñez Florencio, *Op. cit.*, Morral era "el más instruido y culto de todos los autores de atentados de la época", p. 147.

joven intelectual finisecular, en permanente desacuerdo con la realidad burguesa:

Mateo Morral, al decir de los vecinos de Sabadell, no iba a los teatros, ni a las reuniones, ni a los bailes como los demás jóvenes, y tal hastío aparentaba sentir por las cosas del mundo que nadie se atrevía a creerle como era, sino que le suponían afectado de grave enfermedad. Como era delgado, pálido y demacrado y se mostraba siempre huraño y taciturno, muchos le creían tísico y le compadecían.

(*El Diluvio*, Barcelona, 3 de junio de 1906)

Toda la prensa destaca su introvertida e iracunda personalidad, su carácter austero y extremadamente sobrio:

Mateo Morral tenía un temperamento linfático. Reconcentrado de espíritu, vivía hacia dentro. Era un contemplativo (...) Difícilmente se expansionaba; acaso nunca... Oía siempre con respeto, en silencio, ansioso de recoger impresiones o ideas, para elaborar su propio no exteriorizado pensamiento (...) Era sobrio, más que sobrio: no comía. Se alimentaba con dos cuartillos de leche diarios²¹.

Precisamente su extrema sobriedad hizo que se desarrollara en él un odio absoluto hacia toda ostentación y lujo social, que, para el anarquista catalán, provenían de la explotación e ignorancia que padecía el pueblo. En este contexto, todo el boato

²¹ "Boceto psicológico de Mateo Morral" en *El Liberal* (ed. Barcelona), lunes 4 de junio de 1906. Al día siguiente, el mismo periódico extraía sus conclusiones a partir de la autopsia del cadáver de Morral: "El examen antropológico del cadáver de Mateo Morral dice que éste presentaba notables caracteres. Según la doctrina de Lombroso, el cerebro presentaba tendencias a las grandes hecatombes, con preferencia al regicidio. Tenía Morral aventajada estatura, robustas piernas y ancho tórax (...) Su cerebro presentaba todos los caracteres de una excelente intelectualidad, despierta e intensa". *El Liberal*, martes 5 de junio de 1906.

que acompañaba a la boda de los reyes era algo execrable y, por lo tanto, un motivo perfecto para cometer una acción violenta propagandística²².

Por su formación intelectual, sus inquietudes ideológicas y artísticas, no es de extrañar su presencia en el ambiente cultural madrileño de 1906 y su interés por las tertulias intelectuales de los cafés. Algunos de los escritores modernistas compartieron mesa y tertulia con Mateo Morral, de ahí el gran impacto que en todos ellos causó el atentado, su autoría y la curiosidad por comprobar y reconocer quién era el ácrata catalán capaz de semejante acción. Ésa es la causa por la que los hermanos Baroja y el propio Valle-Inclán acuden a ver el cadáver de Mateo Morral a la cripta del Hospital del Buen Suceso²³. Baroja, en el prólogo a *La dama errante* (1908), proporciona detalles más concretos:

Yo no creo que hablé nunca con Morral (sic). El hombre era oscuro y silencioso; formaba parte del corro de oyentes que, todavía hace años, tenían las mesas de los cafés donde charlaban los literatos.

(...)

Después de cometido el atentado y encontrado a Morral muerto cerca de Torrejón de Ardoz, quise ir al hospital del Buen Suceso a ver su cadáver; pero no me dejaron pasar.

En cambio, mi hermano Ricardo pasó e hizo un dibujo y luego un aguafuerte del anarquista en la cripta del Buen Suceso.

Mi hermano se había acercado al médico militar que estaba de guardia a solicitar el paso, y le vio leyendo una novela mía, también de anarquistas, *Aurora Roja*. Hablaron los dos con este motivo, y el médico le acompañó a ver a Mateo Morral muerto²⁴.

Años más tarde, en 1924, Valle-Inclán, en el prólogo a la novela de Ricardo Baroja, *El pedigree*, hace constar su presencia aquel día en la cripta del Buen Suceso:

¡Grotescas horas españolas en que todo suena a moneda fullera! Todos los valores tienen hoja —la Historia, la Política, las Armas, las Academias—. Nunca había sido tan mercantilista la que entonces comenzó a llamarse Gran Prensa —G.P.—. ¡Maleante sugestión tiene el anagrama! En aquellas ramplonas postrimerías, trabé conocimiento con Ricardo Baroja. Treinta años hace que somos amigos. Juntos y fraternos, conversando todas las noches en el rincón de un café, hemos pasado de jóvenes a viejos. Juntos y diletantes asistimos al barnizaje de las exposiciones y a los teatros, a las revueltas populares y a las verbenas: Par a par, hemos sido mirones en bodas reales y fusilamientos. Mateo Morral, pasajero hacia su fin, estuvo en nuestra tertulia la última noche. Le conocimos juntos, y juntos fuimos a verle muerto. Ricardo Baroja hizo entonces una bella aguafuerte: Yo guardo la primera prueba. Ajenos a la vida española, sin una sola atadura por donde recibir provecho, hemos visto con una mirada de buen humor treinta años de Historia.²⁵

(Ramón del Valle-Inclán, *Varia. Artículos, Cuentos, Poesía y Teatro*. Edición de Joaquín del Valle-Inclán, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp. 450-51).

²² Para Ferrer i Guardia, el odio que profesaba Morral hacia el lujo y la ostentación fue la causa principal que le movió a cometer el atentado. Así lo manifiesta en la entrevista que publica *El Liberal* el 16 de junio.

²³ El cadáver rodeado de hielo e iluminado por un potente foco quedó expuesto por orden gubernativa durante varios días para que lo visitaran "cuantas personas conocieron a Morral durante su estancia en Madrid". Es en este episodio concreto donde se inspira Ramón Pérez de Ayala para describir la muerte y exposición del cadáver de Santonja en *Troteras y Danzaderas*.

²⁴ Pío Baroja, *La dama errante*, Edit. Caro Raggio, Madrid, 1974, pp.12-3. Pío Baroja en ningún momento menciona la presencia de Valle-Inclán junto a su hermano Ricardo el día en que éste reconoció el cadáver e hizo un dibujo del perfil de la cara de Morral muerto.

²⁵ Hay que destacar que el atentado, huida y suicidio de Morral coincide en el tiempo con otro asunto mucho más

Pero Valle-Inclán seis años antes ya había evocado poéticamente la figura de Morral en el número 2 de *Los Aliados*. La revista *Los Aliados*, en la que Valle publica la primera versión de *Rosa de Llamas*, es una de las muchas publicaciones surgidas en España al calor de la polémica entre aliadófilos y germanófilos. La publicación parece estar financiada por las embajadas de los países aliados, y en concreto, dado el carácter de la publicidad que inserta, por la embajada británica. Esta circunstancia fue algo frecuente durante el conflicto bélico debido a dos factores: los problemas económicos derivados de la guerra —como la carestía del papel y el alto coste de las corresponsalías— y la aparición de los servicios de propaganda de los países beligerantes²⁶. *Los Aliados*, por lo tanto, fue un semanario propio de este periodo. Aunque este artículo no es el lugar apropiado para profundizar en los contenidos de la revista, presento un breve esbozo de la misma y me centro en las afinidades de Valle-Inclán con la línea editorial de la publicación.

Los Aliados tuvo una vida efímera, 21 números (del 13 de julio al 30 de noviembre de 1918), pues sólo se publicó mientras fue un instrumento eficaz para la causa aliada. Una vez que los Imperios Centrales se derrumbaron, la revista desapareció, porque ya había cumplido su función. El semanario ve la luz el 13 de julio de 1918,

festivo y amable: el enamoramiento del marajá de Kaphurtala hacia la cupletista Anita Delgado, relación que llegó a buen puerto gracias a los oficios literarios de Valle-Inclán.

²⁶ Para más detalles y con abundante bibliografía al respecto, vid. M^a Cruz Seoane y M^a Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España*, vol. 3, *El siglo XX: 1898-1936*, Alianza Editorial, (Col. Manuales Universitarios), Madrid, 1998. Véase en especial el capítulo 3.

en un momento crucial de la guerra. Su director gerente es Carlos Micó, periodista discípulo de Manuel Bueno y miembro de la Sociedad Teosófica, rama de Madrid. Sus redactores jefes son Antonio de Lezama y Felipe Sassone. De formato superior al folio, propio de las revistas de la época, presenta como diseño de cabecera la unión de dos símbolos sobre los que destaca el título de la publicación: la Victoria de Samotracia y uno de los arcos de la catedral de Reims. El mensaje simbólico es diáfano y explícito: la lucha de la civilización clásica contra la barbarie:

El arco de la catedral de Reims, apagándose en la Victoria de Samotracia, quiere dar a entender que Francia es la heredera de los imperecederos prestigios de la luz espiritual que alumbró en el mar Jónico la noble civilización, por cuya supervivencia luchan los aliados.



("Nuestra portada", *Los Aliados*, nº 1, p. 10)

Debajo de la cabecera aparece una extensa nómina de colaboradores y dibujantes, hasta un total de cuarenta y siete firmas. Muchos de los citados no escribirán en la revista ni una sola línea, simplemente accedieron a que se utilizase su nombre y su prestigio en favor de la causa aliada o bien para recibir unos ingresos económicos a cuenta de la embajada correspondiente²⁷.

En la larga lista se encuentran los nombres de Gabriel Alomar, Luis Araquistáin, Manuel Hilario Ayuso, Jaime Brosa, Manuel Bueno, Julio Camba, Roberto Castrovido, Mariano de Cavia, Marcelino Domingo, Gómez Baquero, Alejandro Lerroux, Maeztu, Antonio Machado, Manuel Machado, Adolfo Marsillach, Ramón Menéndez Pidal, José Ortega y Gasset, Luis de Oteyza, Ramón Pérez de Ayala, Benito Pérez Galdós, Ángel Samblancat, Luis de Tapia, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán, entre los más reseñables. Gómez Baquero y Antonio Machado, pese a su presencia en la lista de colaboradores, no escribieron nada en *Los Aliados*. Ortega y Gasset protestó su inclusión en la nómina mediante una carta al director²⁸. Pérez de Ayala realizó dos colaboraciones. Manuel Machado, Maeztu y Valle-Inclán una cada uno. De todos los firmantes, Manuel Bueno es el más prolífico —prácticamente sale a artículo por número— junto al director, Carlos Micó, Ángel Samblancat, Unamuno y Antonio de Lezama. Hay, sin

embargo, otros colaboradores que, pese a no aparecer en el listado inicial, llevarán el peso de la revista: Carlos Llickeffet, *Julio Huniades* o Andrés González Blanco. La nómina de colaboradores desaparece de la revista en el cuarto número.

El primer número de la revista presenta un artículo de Unamuno, "España protegida", y la declaración de propósitos de la redacción, "Nuestros fines". En ese editorial de la revista se vislumbran los problemas políticos y sociales de la España de 1918: se ataca frontalmente a la censura gubernamental impuesta una semana antes, el 8 de julio, sobre las noticias relacionadas con la guerra, y se rechaza de plano la "falsa" neutralidad declarada por el gobierno. La publicación destaca desde el principio las atrocidades cometidas por las tropas alemanas —violaciones, asesinatos, fusilamientos, bombardeos de ciudades— y se despacha a gusto contra significados germanófilos como Vázquez de Mella, Armando Guerra, Jacinto Benavente, Muñoz Seca y Pío Baroja.

El discurso ideológico de *Los Aliados* es claramente propagandístico: Francia, el país aliado que más sufre los embates de la guerra, se convierte en el símbolo de la civilización y del espíritu latino, valores supremos en peligro por la agresión de la barbarie germánica. No se trata simplemente de un conflicto bélico entre varios países, sino del enfrentamiento entre dos espíritus, entre dos modelos de civilización: la latina, heredera de la tradición histórica, y la germánica, instigadora de la guerra y la destrucción:

Todo hombre de alguna espiritualidad que conservase en su conciencia un atisbo de sentido ético, con fe en las ideas y en el valor espiritual de esos grandes principios que se llaman Justicia y Verdad, no debía

²⁷ Sobre esta cuestión y la polémica que suscitó, véase M^a Cruz Seoane y M^a Dolores Díaz, *Ibidem*, p. 226-7.

²⁸ Aparece en el número 4 una reseña de la carta en la que se lee "que no puede acceder a que su nombre figure en la lista de colaboradores de *LOS ALIADOS*". Los redactores critican la germanofilia de toda su familia, así como las simpatías de *El Imparcial* por Austria.

dudar, no podía vacilar ni un solo momento ante las perspectivas finales de la guerra. Los pueblos aliados tenían fatalmente que vencer; su derrota equivaldría a despedazar la Historia. Sólo admitiendo la bancarrota, la quiebra total de la ideología griega, latina y cristiana —Catolicismo, Renacimiento, Reforma, Revolución— podría creerse en la victoria de los Imperios centrales. (...) La lucha militar es hoy un duelo a muerte entre dos interpretaciones de la vida que se contradicen esencialmente, que se excluyen.

(Augusto Barcia, "Francia, guía espiritual del Mundo", *Los Aliados*, n° 13, p. 7)

El alma latina, vibrante y apasionada, cálida y varonil, ha surgido entre torbellinos de fuego grande y pura.

El alma latina no puede morir, no debe morir: es inmortal, es eterna, es imperecedera.

El alma latina, hecha de luz y de fuego, es aurora siempre, nunca ocaso: es amanecer, jamás crepúsculo.

(...) La civilización latina tiene muchas bellas palabras que decir al Mundo expectante, muchas batallas que librar por que las armas caigan de las manos en las ásperas luchas, por que no haya armas... La civilización latina cumplirá su misión porque es joven, y es fuerte, y es bella...

(Víctor Gabirondo, "Los Poemas de la Gran Epopeya", *Los Aliados*, n° 10, p. 2)

Valle-Inclán sintonizaba plenamente con este planteamiento de la Gran Guerra. En *La media noche* (1917) y en la menos conocida *En la luz del día* (publicada en prensa al principio de 1917) se expresa en términos semejantes:

Desde los bosques montañosos de la región alsaciana, hasta la costa brava del mar norteño, se acechan dos ejércitos agazapados en los fosos de su atrincheramiento, donde hiede a muerto como en la jaula de las hienas. El francés, hijo de la loba latina,

y el bárbaro germano, espurio de toda tradición, están otra vez en guerra.

(Ramón del Valle-Inclán, *La Media Noche*, Ed. Espasa-Calpe, (Austral, 302), Madrid, 1978, p.105.)

EL ABATE BAUDIN

Alemania es un pueblo que nace: Tiene la furia vital, la furia erótica, la furia de destruir y crear de todas las juventudes. Camina ciega, llena de la idea del futuro, ciega de instintos, sin saber del pasado porque su pasado es de tinieblas. Alemania representa el día de la ira.

(Ramón del Valle-Inclán, En la *Luz del día*, *Ibidem*, p. 173)

Esta aliadofilia se sustenta y se conjuga en *Los Aliados* con la teosofía, es decir, se realiza una interpretación teosófica del conflicto bélico, donde los aliados encarnan las fuerzas del bien y de la civilización frente a los imperios centrales, símbolos del mal y de la barbarie. En esta línea discursiva, los Estados Unidos, por su irrupción en la guerra y, en especial, la figura de su presidente, Wilson, considerado como un nuevo Cristo por su idea de la *Sociedad de las Naciones*, aparecen en todo momento como redentores de la humanidad y catalizadores del progreso espiritual. La acción decisiva de los Estados Unidos y, para unos pocos colaboradores, el triunfo del socialismo, son valorados como hechos históricos sin precedentes, que inauguran una nueva era en la historia de la humanidad. Teósofos insignes como Sinnet²⁹ y Mario Roso de Luna³⁰, o menos conocidos como el propio director Carlos

²⁹ A. P. Sinnet, "La dinámica espiritual de la guerra", *Los Aliados*, n.º 2.

³⁰ Mario Roso de Luna inicia un "Epistolario Teosófico" con el director, Carlos Micó, dividido en cuatro entregas a lo largo de varios números de la revista.

Micó, Luis Vázquez, Manuel Treviño y *Julio Huniades* defienden estas interpretaciones en las páginas de la publicación:

Ningún suceso humano, por trascendental que sea, señala un nuevo período de tiempo más que las religiones. En vano fue que los revolucionarios franceses del año 93 quisieran comenzar una nueva era: la cristiana no había terminado *todavía*. Y es que cada religión no sólo abre un nuevo período en el Mundo, sino que señala también la aparición de una nueva raza, fenómeno que se está realizando ahora en los Estados Unidos y en Australia.

(...) Esta filosofía de la Fraternidad y del Amor hará aparecer el nuevo régimen que ansía el Socialismo, salvo algunas modificaciones; el genio que aparezca en el Mundo encauzará las actividades humanas cuando la Sociedad esté preparada para sufrir esta transformación, pues hay problemas que sólo están reservados a los superhombres, y, entonces, los humanos recordarán con horror la presente Edad Negra, en que el Imperialismo quiso detener la sublime y eterna ley del Progreso.

(Luis Vázquez, "La Nueva Era", *Los Aliados*, n.º 7, p 7.)

Comparable únicamente con el verbo refulgente de los fundadores religiosos, tiene la palabra de Wilson tal fuerza creadora, que vibra por el Mundo alumbrando la nueva Humanidad: mística, sensible, cálida, fluye de su armonioso ritmo interior un sentido profundamente humano que jamás alcanzó el disimulado lenguaje político.

(...) La palabra de Wilson va a hundir en el pasado los dos grandes azotes de la Humanidad: el Militarismo y la Diplomacia.

(Antonio Dubois, "La palabra creadora de Wilson", *Los Aliados*, n.º 19, p. 2.)

Precisa confesarlo: al fin regresó entre nosotros. Después de veinte siglos, vuelve el Redentor, aleccionado por la dura expe-

riencia sufrida, no a predicarnos sus bellas doctrinas, únicas que pueden hacer posible la convivencia de los hombres y diferenciarnos definitivamente de las bestias, las que enseñan que, sólo por el amor y la bondad, engendrando la paz, por el respeto y la confianza recíproca, no es la violencia la que en última instancia resuelve las cuestiones, sino el Derecho y la Justicia.

(Castor Villasuso, "Cristo (...Wilson)", *Los Aliados*, n.º 21, p. 5.)

Esta interpretación de la Gran Guerra fue habitual entre los teósofos y sus simpatizantes durante aquellos años³¹. El propio Valle-Inclán en la entrevista concedida a Rivas Cherif en la revista *España* se manifiesta en parecidos términos: su visión cosmográfica, la teoría *solar* de las civilizaciones, que conllevaba un renacimiento espiritual en los Estados Unidos y en el Pacífico, es afín a la propugnada por los teósofos de *Los Aliados*:

(...) Inglaterra perecerá como perecieron los imperios de Grecia y Roma y España, porque una vez conseguido el fin para que vivieron, su materia muere y queda el perfume imperecedero e imborrable de su espíritu. Inglaterra perecerá; pero nunca a manos de Alemania, sino fatalmente a manos de los Estados Unidos de América, que están en la ruta del sol. Y una nueva aurora se encenderá en el Japón al ocaso del sol americano, y entretanto florecerá la civilización del mar Pacífico, y Panamá será el ombligo del mundo y el camino de la India, es decir, el retorno a la quietud donde se engendra el movimiento. (...) En los Estados Unidos se advierten los signos vitales de la nueva era con los mismos caracteres que dieron lugar al Renacimiento italiano. (...) El Renaci-

³¹ Así Mario Roso de Luna escribió un volumen dedicado al tema, *La Humanidad y los Cesares (Suscitaciones teosóficas con motivo de la guerra actual)*, Librería de la Viuda de Pueyo, Madrid, 1916.

miento de la filosofía de Zoroastro, y un puro cristianismo que lleva a la filosofía, son el camino de la India, para el que izan las velas y encienden las calderas las escuadras americanas. La preocupación religiosa de los Estados Unidos, que no saben ver los que tienen ojos y son ciegos, esa preocupación religiosa, es indicio de la nueva civilización pacífica que se abre en esta hora solemne con el canal de Panamá.

(...) Debiéramos haber entrado en guerra contra Alemania. Se nos ofrecía por los aliados una compensación en el Mediterráneo oriental; hubiera sido continuar nuestra historia y algo más que un eco sonoro el grito de Lepanto, tan repetidamente profanado por Vázquez de Mella, pongo por orador. Pero los políticos españoles no saben a punto fijo hacia donde cae Constantinopla.

("Visión cosmográfica de la Gran Guerra" España, 11 de mayo de 1916, en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Espiral/Fundamentos, 1982, pp. 78-82)

ROSA DE LLAMAS: LAS TRES VERSIONES.

Así es a grandes rasgos la publicación aliadófila y pseudoteosófica donde Valle-Inclán publica, en el n.º 2, su primera versión de *Rosa de Llamas*. Se trata de su única colaboración en la revista. No deja de ser paradójico, pero muy propio de Valle-Inclán, que publique un poema, dedicado a un ácrata terrorista, en una publicación aliadófila defensora del modelo social capitalista contra el que luchaba ciegamente Mateo Morral. Paradoja o *boutade* valleinclaniana que adquiere mayores dimensiones al contemplar la posterior evolución ideológica (hacia el conservadurismo) de los rectores de *Los Aliados*.

El poema, que tiene como objeto poético al anarquista catalán, encabezará dos

años después, como Clave I, nada menos que todo un poemario de carácter esotérico y gnóstico: *El pasajero*. E incluso el tercer cuarteto se publicará como lema o cita debajo del título del poemario en la edición de 1920. No se trata en absoluto de ninguna incoherencia. El anarquismo y el ocultismo, y todas las filosofías heterodoxas que de él derivan, tienen concomitancias propias, surgen en la misma época, a finales del siglo XIX, y buscan básicamente, aunque en esferas diferentes, los mismos fines: una liberación de la conciencia del ser humano. Representan, como el verso de Valle indica, "utopías de nuevas conciencias". La prensa de 1906 calificó a Morral de místico y no hay que olvidar que Valle-Inclán presenta, en *Baza de espadas*, la recreación literaria de dos anarquistas históricos: Fermín Salvoechea y Miguel Bakunin. Este último considera en la citada novela que los masones y ocultistas españoles son "revolucionarios, sacerdotes de un mismo ideal"³². En este sentido, es necesario recordar el diálogo de la escena VI de *Lucas de Bohemia* entre Max Estrella y el anarquista catalán, cuyo nombre también es Mateo, como homenaje a Morral y a todos los anarquistas asesinados por la aplicación de la ley de fugas. En dicha escena el lenguaje revolucionario y el religioso van a la par, y así, por ejemplo, la revolución es calificada como "la religión nueva".

El poema de *Los Aliados* es una composición de serventesios dodecasílabos donde se presenta al ácrata catalán en el momento de la huida, tras cometer el atentado, vagando por los caminos y los campos de las afueras de Madrid, poco antes

³² Ramón del Valle-Inclán, *Baza de espadas. El ruedo ibérico*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, p.126.

de su último homicidio y posterior suicidio, por lo que el espacio poético presiente, refleja a modo de espejo, la turbación interior del anarquista, la emoción y el misterio de la tragedia que va a suceder.

La versión de *Los Aliados* presenta mínimas variantes con la primera edición de 1920³³, pero muchas más con la definitiva de 1930. El poema en sus dos versiones iniciales tiene una significación social e histórica muy clara y un referente anarquista muy concreto; de hecho el título, *Rosa de Llamas*, y algunas de las metáforas existentes, "Y el ramo de venas saltante en la sien", que contiene todo su "dolor negro" y que acabó estallando "en las ruedas del Carro Real", son mucho más inteligibles que en la edición definitiva de *Claves líricas*. Otra variante textual significativa entre las dos primeras versiones se da en el penúltimo serventesio. Inicialmente Mateo Morral es calificado como "mendigo escotero" (v. 13), pero Valle-Inclán rectificó en 1920, quizás informado de los orígenes pudientes del ácrata, con una metáfora y un oxímoron muy acertados "lóbrego lucero", que desaparecerá en la edición de 1930.

Amén de las diferencias poco significativas en la puntuación y en la ortografía³⁴, lo más destacable son los matices en la consideración de los hechos. En la versión de *Los Aliados* se vislumbra una "Tragedia divina" (v. 3), en 1920 recibe la calificación de "Mística tragedia", para en

la edición definitiva convertirse en "Mítica tragedia". En todo caso, el resultado final es el mismo: Mateo Morral a los ojos de Valle-Inclán adquiere categoría de héroe trágico que se enfrenta a su destino ya establecido. Su dolor negro, su fatalidad están a la altura de su persona. No en vano, Valle-Inclán en 1924 lo apostilla como "pasajero hacia su fin"³⁵. Pero en 1930, con el cambio en el último serventesio, que alude directamente al atentado de la calle Mayor, y, en su lugar, repetirse el primero, el poema adquiere una dimensión mayor, un carácter más universal, pues su significación es aplicable a todos los seres humanos que, conocedores de su fin, de paso por la Tierra, luchan por cambiar su destino y la realidad circundante. Esta amplificación del significado se produce con la supresión de las referencias históricas y personales, de todo lo concreto, así "Las rojas blasfemias" (v. 15) se convierten en "torvas blasfemias" en 1930; y con la introducción de más símbolos, de esta forma "El camino blanco, el herrén barroso" (v. 5) por donde camina el anarquista hacia su fin, se convierte en la edición definitiva en "La culebra de un sendero tenebroso", en el que la serpiente es una imagen y metáfora teosófica de la vida. A su vez, el encuentro de Mateo Morral con varios perros guardianes en Torrejón, narrado en algunos periódicos de 1906, se convierte en una imagen alegórica del individuo que se enfrenta ante su destino. En definitiva, las variantes introducidas en esta edición, última en vida del autor, encuadran mucho mejor el poema en el carácter esotérico y gnóstico de la totalidad de *El pasajero*.

³³ En la primera edición (1920) los cambios y supresiones de pronombres posesivos ("tu..." v. 14 por "su...") ("el dolor negro" v. 19 por "su dolor negro") ("del alma enconada" por "Por su alma enconada," crean un tú poético mucho más abierto, es decir, no circunscrito únicamente a Mateo Morral, sino a cualquier luchador anarquista.

³⁴ En 1920 acentúa correctamente la palabra herrén en el quinto verso

³⁵ En el prólogo a *El pedigree* de Ricardo Baroja, reproducido en *Ramón del Valle-Inclán, Varia. Artículos, Cuentos, Poesía y Teatro. Op. cit.*, p. 451.

Estas variantes son fundamentales, ya que en las dos primeras versiones la voz del yo poético se mostraba mucho más próxima a la figura del anarquista:

En mi senda estabas, mendigo escotero,
Con tu torbellino de acciones y ciencias:
Las rojas blasfemias por pan justiciero,
Y las utopías de nuevas conciencias.
¡Tú fuiste en mi vida una llamarada
Por tu negro verbo de Mateo Morral!
¡Por su dolor negro! ¡Por su alma enconada,
Que estalló en las ruedas del Carro Real!...

Sin duda, las dos versiones iniciales contienen mayor emotividad. Para Valle-Inclán, la vida y muerte del libertario catalán, su determinación por una causa perdida de antemano, su denuncia de las desigualdades sociales y su trágico destino constituyeron toda una revelación: "¡Tú fuiste en mi vida una llamarada". Es más, el encuentro y trato con Mateo Morral la víspera del atentado en la cervecería de la calle de Alcalá no es considerado por Valle-Inclán como algo casual: "En mi senda estabas, lóbrego lucero"³⁶. Para el autor gallego significó una revelación del destino, una coincidencia con un sentido oculto y esotérico, que marcó y modificó su conciencia. Valle-Inclán, en el verano de 1918, parece aplicar con Mateo Morral aquella máxima que ya se encuentra en sus notas a la Exposición de Bellas Artes de 1908 y que constituye uno de los pilares fundamentales de la *La lámpara maravillosa*:

Yo confieso que jamás he podido convenir en que la verdad sea una para el vulgo y para el artista. El artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica, para

la cual los ojos del vulgo serán como ojos ciegos.

(Ramón del Valle-Inclán, "Divagaciones", *Notas de la exposición de Bellas Artes de 1908*, en *Colaboraciones Periodísticas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, p. 115.)

Pero, ¿por qué, doce años después de ocurridos los hechos, Valle-Inclán evoca y recuerda la figura del regicida en estos términos? Razones estéticas y sociohistóricas lo explican. La estética del autor gallego se fundamenta en el recuerdo, y ese recuerdo es estético y selectivo, porque de Mateo Morral Valle recupera del pasado, para actualizarlo en su presente, no la masacre del atentado, sino la determinación, la tragedia individual del anarquista, los momentos previos a su suicidio:

Para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Yo suelo expresar en una frase esta concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura:

Nada es como es, sino como se recuerda.

(Ramón del Valle-Inclán, "Un pintor", *Ibidem*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, p.108)

Y sin duda, Mateo Morral es recordado por Valle-Inclán en 1918 por su integridad ética y su compromiso social. Esta evocación literaria se produce en un momento histórico en el que las desigualdades y carencias de la sociedad española habían aumentado: el sistema de turno de partidos, vigente desde la Restauración, agonizaba desde el estallido de la Gran Guerra, las desigualdades sociales se habían acentuado, las reivindicaciones del proletariado español habían cristalizado en la huelga general de agosto de 1917, y, como colofón, la revolución rusa había conmociona-

³⁶ Cito por la edición de *El pasajero* de 1920.

do a todo el mundo a partir de octubre del mismo año. Se habían producido los suficientes cambios sociales como para recordar la figura de un anarquista, terrorista en 1906 pero que se recordaba en 1918 como un precursor.

En lo que respecta al movimiento anarquista, 1918 supone un hito histórico, ya que, por primera vez en su historia, el anarcosindicalismo español consigue organizarse y sentar las bases de su posterior expansión. Entre el 28 de junio y el 1 de julio de 1918 se celebró el "Primer Congreso Sindicalista Español" en el Ateneo racionalista de Sants (Barcelona)³⁷. El llamado "Congreso de Sants" impulsará la unidad anarquista, la organización de las huelgas y, en suma, la supremacía de la Confederación Nacional del Trabajo (C.N.T.) durante el lustro siguiente. La primera versión de *Rosa de Llamas* se publica en *Los Aliados* el 20 de julio de 1918, cuando todavía no se habían apagado los ecos de este primer congreso libertario. A Valle-Inclán, siempre a contracorriente, ya no le interesaba el final de la Gran Guerra, sino la problemática social de España³⁸.

³⁷ Sobre este primer congreso anarquista, véase Eduardo Comín Colomer, *Op. cit.*, pp. 189-195

³⁸ Como ya sabemos, Valle-Inclán incorpora decididamente a su literatura personajes y temas sociales a partir de 1920. Ese mismo año en unas declaraciones recogidas por Luis Araquistáin ("Valle-Inclán en la corte", *La Lectura*, II, 1920, p.289) en D.Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencia*, Fundamentos (Espiral), Madrid, 1982, p. 106, nota 131, así lo manifiesta:

Valle-Inclán se preocupa ahora de percibir la emocionante España de mañana en el tema literario, que es su última evolución, de la España convulsa de los campos andaluces y las fábricas catalanas. "El ambiente social y doméstico de ese hombre desconocido que la Policía rara vez puede descubrir (...) pero que el escritor podría representarse; la vida de ese hombre desconocido que dispara contra un patrono o contra un compañero, que incendia un cortijo o pone una bomba en un café o en un periódico; lo que piensa, lo que dice, lo que le mueve: he ahí un gran tema literario que yo quisiera emprender", perora Valle-Inclán en las largas tertulias noc

Volviendo al poema en sí, a su estructura compositiva y a las variantes existentes en todas las versiones, hay que destacar que el anarquista es recordado en *Los Aliados* principalmente por su expresión, "La sombra sombría del que va sin bienes,/el alma en combate, la expresión frenética,/Y el ramo de venas saltante en las sienes!" (v. 10-12). Después se alude a su pensamiento "Con tu torbellino de acciones y ciencias:/Las rojas blasfemias por pan justiciero,/Y las utopías de nuevas conciencias" (v. 14-16), para finalmente asignarle un color trágico y propiamente ácrata a la vez, "Por tu negro verbo de Mateo Morral! ¡Por su dolor negro! ¡Por su alma enconada" (v. 22-23). Pero las variantes textuales más importantes son las referidas a la luz; mientras que en los primeros textos domina la claridad, "Claros lejanías.../El camino blanco", en la versión definitiva (1930) desaparece, y el claroscuro del atardecer, que abre y cierra el poema confiriéndole circularidad, señala el final apocalíptico de una vida, la de Mateo Morral, "pasajero hacia su fin":

Ráfagas de ocaso, dunas escampadas,
La luz y la sombra gladiando en el monte:
Mítica tragedia de rojas espadas
y alados mancebos sobre el horizonte.

Con lo que la composición global del poema, su propio diseño interno, se ajusta como anillo al dedo al proceso de evocación estética que Valle-Inclán había descrito hacia 1908:

(...) Y en este proceso de la evocación —como en aquel otro del olvido— es igual para todos el camino que la memoria reco-

— — —

turnas del café, buscando un complemento, más que una rectificación, a su obra pasada.

re, aun cuando la intensidad varíe en cada individuo: Se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea, y por último, el color, ya casi como accidente. Pero lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claro-oscuro: El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claro-oscuro y la luz la impresión de sólo un momento, tan efímera, que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos.

(Ramón del Valle-Inclán,
"Del retrato", *Ibidem*, p. 124-25.)

Y es que el Marqués de Bradomín tenía toda la razón cuando, en la escena decimocuarta de *Luces de Bohemia*, después de asistir al entierro de Max Estrella, conversando con Rubén Darío acerca del proceso de creación poética afirma en estos términos:

EL MARQUÉS

¿Son versos, Rubén? ¿Quiere usted leerme los?

RUBÉN

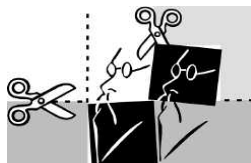
Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo

EL MARQUÉS

Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de aguafuerte. ¿Pero usted no quiere leerme los?

(Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Espasa-Calpe (Austral A1), Madrid, 1997, p.192)

Valga, pues, esta primera versión de *Rosa de Llamas*, este *monstruo* poético recuperado de *Los Aliados* como una prueba de aguafuerte, para conocer mucho mejor el origen y el proceso de creación poética de Valle-Inclán.



VALLE-INCLÁN Y LA CENSURA FRANQUISTA I: 1939-1955

Juan Rodríguez
Universidad Autónoma de Barcelona

Las relaciones de la obra valleinclaniana con los organismos censurarios del franquismo fueron tan paradójicas y caprichosas como era ya de por sí dicha institución. Desde los primeros años del franquismo fueron autorizadas ediciones de algunas de sus obras, mientras otras permanecieron sin reeditar durante más de veinte. En general puede decirse que los criterios de la censura coincidieron en buena medida con la valoración ideológica que de la obra del escritor se hizo¹, si bien no faltan excepciones, arbitrariedades, e incluso un rocambolesco episodio que derivó en un expediente de sanción.

Además de las primerísimas ediciones de *Tirano Banderas* (Barcelona, Sopena, 1940), la *Sonata de estío* (Madrid, Rúa Nueva, 1940) y de las tres novelas de *La guerra carlista* (*Águila de blasón*, Madrid, Ed. J. N. Urgoiti, revista *Novelas y cuentos*, 1940; *Gerifaltes de antaño*, Madrid, Ed. Dédalo, revista *Novelas y cuentos*, 1941; y *El resplandor de la hoguera*, id.), cuyos expedientes de cen-

sura no he conseguido hallar, la responsabilidad de la edición de las obras de Valle-Inclán durante los años 40 recae en la misma familia del escritor a través de la editorial pontevedresa Rúa Nueva.

Los primeros expedientes que he podido consultar², fechados a lo largo de 1942, corresponden a la edición que dentro de la colección "Ópera omnia" realizó la mencionada editorial de un buen número de obras del escritor entre los años

² Lamentablemente, en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares no se me permitió, por hallarse "en malas condiciones", consultar dos cajas (números 6836 y 6940) que contenían una buena parte de los expedientes que se hicieron para la edición de las *Obras completas* de Rúa Nueva. Deduzco, por lo que se dice en los expedientes destinados a la publicación independiente de las obras dentro de la serie "Ópera omnia" y por el hecho de que la edición se llevara a cabo, que la resolución de los mismos fue autorizar su publicación. Un buen número de estas solicitudes destinadas a las "Ópera omnia" llevan una nota que dice: "La autorización que se solicita para la presente obra ha sido concedida según el expediente [nº X-XXX], en edición de obras completas, constando el ejemplar en el mencionado expediente". Eso explica que la mayoría de ellas no lleve informe del censor, pues se remite al informe del expediente anterior. No deja de ser curioso que se autorizaran primero las obras para la edición de *Obras completas* —se exigía una autorización independiente para cada obra contenida en ellas—, que no iba a aparecer hasta 1944, y que luego se pidiera permiso para la edición de las "Ópera omnia", publicadas, como se indica más abajo, entre 1941 y 1943; aunque esa pudo ser una estrategia de la editorial, pues es bien sabido que la censura franquista hacía gala de una manga más ancha cuando el permiso iba destinado a ediciones de lujo o en volúmenes caros, que necesariamente habían de tener una difusión mucho menor.

¹ Véase al respecto mi trabajo "El tirano ante el espejo: la imagen de Valle-Inclán en los primeros años del franquismo", *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 6.1 (1995), pp. 25-49. Para el funcionamiento y criterios de la censura franquista, sigue siendo indispensable el libro de Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España* (1939-1976), Barcelona, Península, 1980.

1941 y 1943³. En ellos, a pesar de los inconvenientes que pusieron algunos censores, no se presenta ningún impedimento para la publicación. Así, por ejemplo, en el expediente de *Águila de blasón*, el Lector anota en el apartado "Otras observaciones":

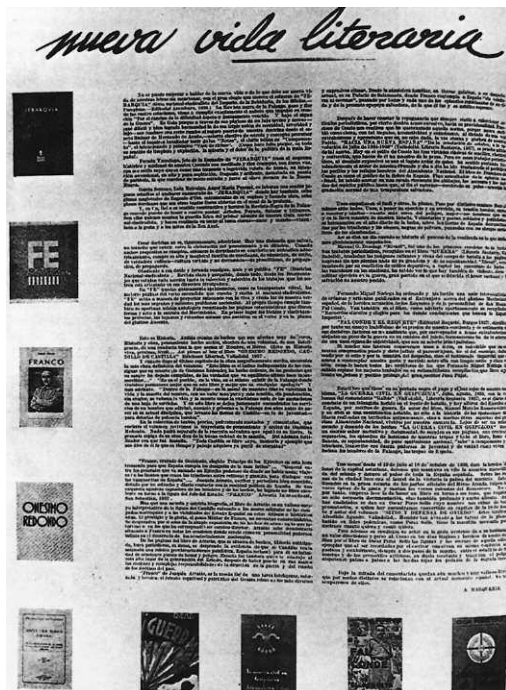
Opino que, no obstante la inmoralidad de fondo de esta obra, puede autorizarse, dado su valor literario.

Madrid a 12 de marzo 1942.
José M^a. Peña⁴.

En otros casos, las observaciones vertidas en los informes son más propias de un crítico literario que de un censor, como las que firmaba Leopoldo Panero. En esos informes se trasluce también el intento de justificar algunos de los excesos del escritor; así, por ejemplo, al juzgar el conjunto de la obra valleincliniana, destaca el Lector los esperpentos como "lo más personal y genuino" de su obra, a pesar del

3. Entre esos años, según indica Robert Lima (*An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*, The Pennsylvania State University Libraries, 1972, pp. 69-98), la editorial Rúa Nueva editó, dentro de la serie "Ópera omnia", los siguientes títulos: *Los cruzados de la causa* (1941; "Ópera omnia", X), *El resplandor de la hoguera* (1941; "Ópera omnia", XI), *Gerifaltes de antaño* (1942; "Ópera omnia", XII), *Cara de plata* (1942; "Ópera omnia", XVII), *Águila de blasón* (1942; "Ópera omnia", XVIII), *Jardín umbrío* (1942; "Ópera omnia", III), *La lámpara maravillosa* (1942; "Ópera omnia", I), *La marquesa Rosalinda* (1942; "Ópera omnia", XV), *Romance de lobos* (1942; "Ópera omnia", XIX), *Sonata de primavera* (1942; "Ópera omnia", V), *Sonata de estío* (1942; "Ópera omnia", VI), *Sonata de otoño* (1942; "Ópera omnia", VII), *Sonata de invierno* (1942; "Ópera omnia", VIII), *Tablado de marionetas para la educación de príncipes* (1942; "Ópera omnia", XXV), *Claves líricas* (1943; "Ópera omnia", XVI), *Corte de amor* (1943; "Ópera omnia", IX), *Divinas palabras* (1943; "Ópera omnia", XXI), *Flor de santidad* (1943; "Ópera omnia", II), *Luces de bohemia* (1943; "Ópera omnia", XXII), *Ópera lírica. Voces de gesta. Cuento de abril* (1943; "Ópera omnia", XIV) y *El yermo de las almas* (1943; "Ópera omnia", IV).

⁴ Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Expediente 2-594. En lo sucesivo indicaré únicamente el número de expediente.



La nueva literatura: volver a empezar

"desgarro popular" y el "acre tono expresivo"; Panero opina, en general, que "la eficacia expresiva y la calidad estética superan con mucho a su contenido ideal o moral, de modo que sus obras se salvan siempre y ganan altura y hondura gracias al milagro poético de su palabra", y que, por lo tanto, "Valle-Inclán vence cualquiera de los peligros que aparentemente le acechan, gracias siempre al egregio temblor estético de su palabra, que le convierte, a tan corto plazo de su muerte, en un clásico de nuestras letras". De ese modo, y en conclusión, podía ser autorizada la publicación de sus obras⁵.

⁵ Se trata de una ficha sin número de expediente relativa a las "Obras de don Ramón del Valle-Inclán" y que se halla asociada al Expediente 6-704 (referente a *Viva mi dueño*). Reproduzco íntegro el texto, pues no carece de interés:

"La obra literaria de Valle-Inclán, aparte su poesía lírica, puede dividirse en dos grandes grupos: de un lado sus

Algunas de las obras autorizadas en 1942 no llegaron a editarse dentro de la serie, tal vez por problemas económicos, aunque no deja de ser sospechoso que algunas de ellas fueran precisamente textos problemáticos según la ideología del Régimen; es el caso de *Coloquios román-*

— — —
creaciones dramáticas, es decir lo que según su propia y peculiar denominación él titula 'Esperpentos' y 'Tragedias bárbaras'; el otro amplio grupo está integrado por sus narraciones novelescas.

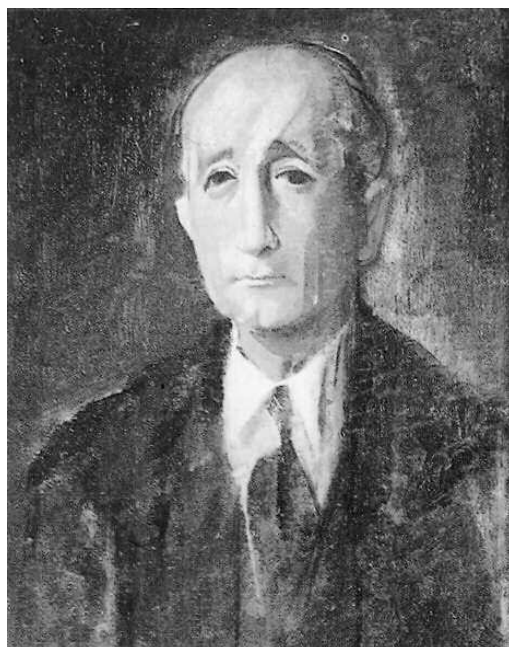
Quizás sean los 'Esperpentos' lo más personal y genuino de la obra valleinclanesca. Por su índole íntima ofrecen estas producciones un desgarró popular y un acre tono expresivo, cercano al de nuestra picaresca, un latido realista, artísticamente exagerado, que tiene raíces muy hondas en la tradición clásica española. Dentro del grupo de sus creaciones novelescas hay diversos ciclos: los más importantes son el de sus *Sonatas* y el de sus cuentos y leyendas. En el ciclo de las *Sonatas* las de tema y desarrollo más delicado son seguramente las de *Estío* y *Otoño*. Pero por otra parte es también en esas obras donde la prosa española alcanza un nivel melódico, una textura musical y un acento y timbre, más ricos, leves y numerosos. Y como siempre sucede en Valle-Inclán la eficacia expresiva y la calidad estética superan con mucho a su contenido ideal o moral, de modo que sus obras se salvan siempre y ganan altura y hondura gracias al milagro poético de su palabra.

Dentro del ciclo de sus cuantos y leyendas recoge Valle-Inclán esa atmósfera, trágica, milagrosa, céltica y galaica, tan misteriosamente popular, tan llena de apariciones y embrujamientos, mística y sensual a un tiempo. La leyenda que él titula *Flor de santidad* es por eso mismo clarísimo ejemplo de esta dimensión artística de la obra de Valle-Inclán. Sin embargo no creemos nosotros que al dotar Valle-Inclán a sus figuraciones imaginativas del simbolismo trascendente que en *Flor de santidad* encarna la misteriosa figura del Peregrino, haga otra cosa que recoger la viva e inagotable tradición oral del pueblo gallego, revistiéndola artísticamente y embebiéndola en la belleza y santidad que guardan los corazones aldeanos y que es como su específica intuición del misterio. Creemos por lo tanto, que lo mismo en este caso, sin duda alguna el más delicado, como en los demás que ofrece su obra, Valle-Inclán vence cualquiera de los peligros que aparentemente le acechan, gracias siempre al egregio temblor estético de su palabra, que le convierte, a tan corto plazo de su muerte, en un clásico de nuestras letras.

Opinamos en consecuencia que debe ser autorizada la publicación de sus obras."

El otro expediente firmado por Leopoldo Panero que contiene apreciaciones de índole crítica es el n° 6-318 (1942), relativo a *Ópera lírica. Cuento de abril. Voces de gesta*:

"Valor literario: alto. Observaciones: Valle-Inclán ofrece aquí una versión poética de la vida pastoril castellana. La acción dramática acaece en remotos tiempos y toda la leyenda parece extraída al ambiente y contenidos líricos de nuestros romances populares, de los que viene a ser reviviscencia y comentario vivo. Puede autorizarse."



El poeta Leopoldo Panero

*ticos, Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte, Martes de Carnaval y La media noche*⁶. Otras, como *Tirano Banderas, La corte de los milagros o Viva mi dueño* no fueron publicadas hasta 1954 por la Editorial Plenitud, continuadora de la colección "Ópera omnia".

⁶ De la primera, de la que se conservan dos expedientes, estaba prevista, además de su inclusión en las *Obras completas*, una edición "de 1500 ejemplares de elevado precio también" (Exp. 5-49; 1-VIII-1942); la resolución de esa primera solicitud fue autorizarla únicamente para las *Obras completas*; en la segunda solicitud (Exp. 6-696; 30-X-1942) se prevé ya una tirada de dos mil ejemplares y un precio de 11 pesetas; pese a que se autorizó (10-XI-1942), dicha edición nunca vio la luz. De las restantes, *Martes de Carnaval* no pudo editarse en volumen independiente hasta 1964 (Madrid, Espasa-Calpe); *el Retablo...* fue editada en 1961 (Madrid, Espasa-Calpe); y *La media noche*, uno de los textos valleinclanianos que, incomprensiblemente, más problemas tuvo con la censura (v. infra), no se editó hasta 1970 (junto con *Flor de santidad*, Madrid, Espasa-Calpe). Además de éstas, tampoco llegaron a aparecer en la serie "Ópera omnia" *El marqués de Bradomín* (vol. XIII) y *Baza de espadas* (vol. XXIX), pero de ellas no he hallado ningún expediente, ni tengo constancia de que fueran autorizadas o prohibidas.

Merece la pena señalar que los precios de esas ediciones, siempre según las intenciones manifestadas a la censura en la solicitud de autorización, oscilaron entre las diez y las catorce pesetas —cantidad nada despreciable para la época— y las tiradas fueron de los dos a los cuatro mil ejemplares, buena parte de ellos, seguramente, destinados al mercado americano, donde, a pesar de la competencia de Espasa-Calpe y Losada que estaban editando a Valle-Inclán desde 1937, tenía el escritor gallego un público fiel⁷.

⁷ De las relaciones entre ambos mercados quedan también algunas huellas en los archivos de la censura. El 7 de febrero de 1952 (Expediente 606-52, 607-52 y 605-52 respectivamente) la editorial Espasa-Calpe solicita licencia para importar desde Argentina y vender en España cinco mil ejemplares de cada uno de los volúmenes *Sonata de otoño*, *Sonata de invierno*, *Sonata de primavera*, *Sonata de estío* y *Tirano Banderas* (publicados en Buenos Aires en 1950, 1949 y 1948 respectivamente); tras comprobar la autorización contenida en el Expediente 566-49 —que no he podido ver—, la censura da vía libre a la importación de las dos primeras el 18 del mismo mes. Sin embargo, en el caso de *Tirano Banderas*, pese a que el informe del censor es favorable ("Como obra separada creo que no debe autorizarse. Me remito al informe general dado sobre las obras de Valle-Inclán. Madrid, 20 de febrero de 1952 [firma ilegible]"), la resolución final propone, sin más explicaciones, la "suspensión de su importación" con fecha 10-III-1952. Un año más tarde (Expediente 839-53), al ser denegada a la editorial Plenitud la autorización para la segunda edición de las *Sonatas* (v. infra), el editor, José Ruiz-Castillo Basala, escribe una larguísima instancia al Jefe de la Sección de Inspección de Libros aportando argumentos a favor de la autorización. Entre otros, Ruiz-Castillo hace referencia al perjuicio —precisamente en ese momento en que, a pesar de la dura competencia de los editores del otro lado del Atlántico, el mercado americano se estaba recuperando— en la relación con sus clientes hispanoamericanos, que se sentirían defraudados si no pudieran recibir por culpa de la censura los pedidos de una obra que han recibido durante diez años; y añade, como para satisfacer los sentimientos imperiales del censor en jefe: "Por otra parte, uno de los frutos más considerables de la ingente labor hispánica descubridora y colonizadora en el continente americano, es que aquellos países, junto con el idioma, hayan adoptado como propia nuestra literatura, y hallándose Valle-Inclán considerado entre los escritores más representativos de lo español (...)". Finalmente, la edición fue autorizada, "con carácter de "tolerada", el 7 de julio de 1953.

En 1944 se publicaron las *Obras completas de Don Ramón del Valle-Inclán* (Madrid, Rúa Nueva)⁸, en una lujosa edición en dos volúmenes, que se debieron de vender a doscientas pesetas el ejemplar, y que resultó, con el tiempo, un tanto problemática, pese a que, como se afirma en el borrador de un informe, "fue presentada en una conferencia en la Escuela de Periodismo en la que se obsequió con ejemplares a distintas personalidades"⁹.

Ya he explicado de qué modo la mayoría de las obras que se incluían en dicha edición habían sido autorizadas, probablemente, en 1942. Sin embargo, cuando el 10 de marzo de 1944 se pidió autorización para publicar los volúmenes de las *Obras completas*, algunas de ellas fueron revisadas de nuevo¹⁰. Los informes de los

⁸ El Primer Tomo contiene, además de un prólogo de Azorín: *Flor de santidad*, *Jardín umbrío*, *Memorias del Marqués de Bradomín* (las cuatro *Sonatas*), *Corte de amor*, *La guerra carlista* (las tres novelas), *La lámpara maravillosa*, *La media noche*, *Tirano Banderas*, *El ruedo ibérico* (*La corte de los milagros* y *Viva mi dueño*). En el segundo Tomo, que se abre con un prólogo de Benavente, aparecen: *El yermo de las almas*, *El Marqués de Bradomín*, *Ópera lírica* (*Voces de gesta* y *Cuento de abril*), *La marquesa Rosalinda*, *Tablado de marionetas*, *Divinas palabras*, *Retablo de la Avaricia*, *la Lujuria y la Muerte*, *Luces de bohemia*, *Martes de Carnaval* y *Claves líricas* (*Aromas de leyenda*, *El pasajero* y *La pipa de Kif*).

⁹ Se trata del borrador de un informe que, con motivo de la solicitud de autorización que realiza la Editorial Plenitud para publicar, en la nueva edición de *Obras completas* de 1952, *Una tertulia de antaño* y *Vísperas septembrinas* (v. infra), dirige el Jefe de Sección de la Inspección de Libros al Director General de Propaganda y que está contenido también en el Expediente 1645-44.

¹⁰ Son, concretamente, *Sonata de otoño*, *Sonata de invierno*, *Memorias del Marqués de Bradomín* (*Sonata de primavera*), *La lámpara maravillosa*, *La marquesa Rosalinda*, *Jardín umbrío* y *La guerra carlista* (Exp. 1645-44). Ignoro los motivos por los cuales esas obras —cuya "conflictividad" es desigual— necesitaban de un nuevo informe, habida cuenta que todas ellas fueron publicadas entre 1941 y 1942 en las "Ópera omnia". Una posible razón es que hubiera caducado su autorización y debieran someterse por ello a nueva revisión. También se someten a revisión los prólogos de Azorín y Benavente.

Lectores relativos a estas obras son heterogéneos, según la manga ancha del funcionario de turno (J. M. Peña, Leopoldo Panero y un par de firmas ilegibles), aunque todos coinciden en resaltar el gran valor literario de los textos. Así, mientras *Jardín umbrío*, *La marquesa Rosalinda*, *las Memorias del Marqués de Bradomín* y *La guerra carlista* no ofrecen "nada censurable" (de esta última se subraya que "el autor vuelca su simpatía del lado de los carlistas"), el lector de la *Sonata de otoño* considera que la obra ataca al Dogma y a la Moral y que, pese a su "gran valor literario" es "profundamente sensual e inmoral": "Casi podría calificarse de novela pornográfica de gran altura literaria. No sé si el valor artístico podrá salvar el fondo del libro"¹¹. De modo análogo, J. M. Peña considera "irreverente" la *Sonata de invierno*, aunque destaca su valor literario "grandemente extraordinario"; y el censor de *La lámpara maravillosa* opina que la obra ataca al Dogma y que, pese a tener "el valor peculiar de este escritor",

El sentido conceptuado de esta obra, envuelta en la bruma de las propias ideas del autor cuya mentalidad poética envuelve lamentablemente en una absurda mezcla de principios filosóficos hacen de esta obra un conjunto no recomendable [sic].¹²

Ninguno de los informes indica la resolución adoptada pero, a pesar de los consejos de algunos de los lectores, todas las obras debieron de ser autorizadas pues se incluyeron en las mencionadas *Obras completas*.

Habrà que tener bien presente este último expediente porque va a ser la explica-

ción de una rocambolesca historia que se inicia cuando, en octubre de 1951, la Editorial Plenitud solicita autorización para reeditar las *Obras completas* de Valle-Inclán, en una edición similar a la primera (una "edición de lujo, o sea, en dos tomos impresos en papel biblia y encuadernados en piel con estampaciones de oro", "cuyo precio de venta al público será aproximadamente de quinientas pesetas"). Tras comprobar "la existencia de una edición anterior y no existiendo incidencia alguna en la misma", el Jefe de Negociado "procede según lo dispuesto a autorizar la reimpresión que solicita"¹³. Sin embargo, como veremos más adelante, la comprobación del Jefe de Negociado no fue tan diligente como cabía esperar de un probo funcionario; de hecho, y según comunica al Director General de Propaganda en un informe fechado el 30 de noviembre de ese mismo año, había consultado únicamente el expediente de 1944 (Exp. 1645-44), en el que se autorizaban tan sólo las siete obras arriba mencionadas, lo que iba a tener en breve consecuencias inesperadas.

Mientras tanto, algo ha cambiado, a tenor de las nuevas circunstancias políticas, en la Sección de Inspección de Libros: la presencia del Asesor Eclesiástico va a poner trabas a la relativa manga ancha con que se ha tratado hasta ese momento a la obra de Valle-Inclán, y la Editorial Plenitud pagará las consecuencias.

El 8 de noviembre de 1951 dicha editorial solicita autorización para incluir en esa "segunda edición de lujo" dos nuevos textos que no estaban en la primera: *Una tertulia de antaño* y *Vísperas septembrinas* (primera parte de *Baza de espadas*)¹⁴. El

¹¹ Expediente 1645-44 (23-III-1944).

¹² *Id.*

¹³ Expediente 1645-44.

¹⁴ Expediente 1265-52.

informe del censor considera que es necesario eliminar del segundo texto algunas "crudezas excesivas de lenguaje", "irrelevantes alusiones a Cristo y a la Divinidad", fragmentos donde "puede haber menosprecio del concepto de patria y de las instituciones" y, finalmente, las

exaltaciones líricas de las figuras de Bakunin y Fermín Salvochea, únicas que se salvan en todo el texto, así como la exposición de las utopías anarquistas, del aire intencionadamente bufo y caricaturesco característico de los esperpentos valleinclanescos.¹⁵

Nos encontramos, pues, ante una circunstancia que no se había producido hasta el momento y que marca un giro importante en la consideración de la obra valleinclaniana por parte de las autoridades censorias. Al parecer, la familia del escritor no se dio por vencida y debió de tocar teclas más altas, pues el 9 de enero de 1952 el Director General de Propaganda (a la sazón Florentino Pérez Embid) pide a través de una nota de servicio al Jefe de la Sección de Inspección de Libros (Juan Beneyto) que le informe "sobre un asunto que tiene pendiente la editorial PLENITUD, referente a las obras de VALLE INCLÁN". La respuesta de Beneyto (fecha diecinueve días después) es toda una lección acerca del peculiar funcionamiento de la censura franquista:

Se trata del contraste que produce el hecho de aplicar los criterios normales a dos obras que van a ser incluidas en esta reimpre-

sión y la tolerancia mantenida en la edición anterior de Obras completas. Los antecedentes fueron comunicados por oficio de 30 de Noviembre de 1951. Parece además que la familia del autor se opone a todo expurgo y por consiguiente no será posible incluir las obras que se adicionan ahora sino autorizándolas plenamente.¹⁶

El 20 de febrero de ese mismo año, el Censor Eclesiástico, Rvdo. P. D. Andrés de Lucas Casla, elabora un "Informe general de todas las obras" en el que, tras afirmar que atacan al Dogma, a la Iglesia, a sus Ministros, a la Moral, incluso al Régimen y a sus Instituciones —aunque, obviamente, no "a las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen"—, se despa-cha a gusto contra Valle-Inclán:

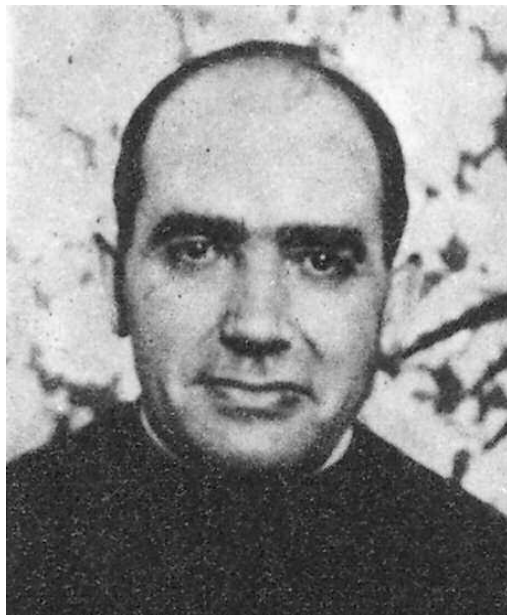
Toda la obra de Valle-Inclán abunda en conceptos antirreligiosos y rara es la página donde no hay alguna expresión cínica o volteriana. Abundan también las ideas antinacionales y de desdén hacia la tradición española. Por otra parte toda la obra se desenvuelve en un ambiente de sensualidad que llega a veces a límites de gran crudeza. Por todo ello creo que en obras separadas y al alcance del público en general no deben ser autorizadas las obras de este escritor, pues las considero francamente perniciosas para la inmensa mayoría de los lectores.¹⁷

No debió parecer suficiente ese juicio al Ministro de Información porque, el 6 de marzo, el Jefe de la Sección de Inspección de Libros escribe por orden expresa del Ministro al Rvdo. P. D. Andrés de Lucas Casla, Asesor Eclesiástico de la Sección de Inspección de Libros, un oficio conminándole a que sea más riguroso en su informe:

¹⁵ *Id.* Se indican correcciones en las páginas 45, 76, 80, 81, 85, 105, 74, 155, 160, 23, 60, 78 y 90 a 92 del texto mecanografiado; "Una vez así realizado a petición y previa la presentación de nuevas galeras impresas con las supresiones hechas, se procederá por esta Dirección a comunicarle la autorización definitiva. Madrid, 26-XI-1951".

¹⁶ Expediente 1265-52.

¹⁷ *Id.*



El Cardenal Segura, intransigente y dogmático



El ultraconservador José Ibáñez Martín

El Ilmo. Señor Director General de Información por escrito de fecha 5 del corriente número 230-52, dice al Jefe de Sección que suscribe lo siguiente:

El Sr. Ministro me ordena expresamente que, a la mayor brevedad, redacte el Censor Eclesiástico adscrito a esta Inspección, un informe, por separado, de cada una de las obras de VALLE INCLÁN, con arreglo a las siguientes advertencias.

1ª.- Que tenga en cuenta que está expresamente derogado el criterio de autorizar, en "OBRAS COMPLETAS", los libros que no sean autorizados en ediciones sueltas y que, por tanto, los juicios que haya de redactar se atengan objetivamente al contenido de la obra, sin presuponer para nada cuáles sean o deban ser las soluciones finales.

2ª.- Además de la respuesta a las preguntas del informe, en el apartado "resultando", que tenga la bondad de detallar sintética y concretamente su juicio moral sobre el contenido, argumentándolo como lo considere preciso, y aludiendo —si es necesario— a las páginas, párrafos o textos que determinan su juicio.

3ª.- Que examine todas las obras por separado y que advierta expresamente, tanto para ésta como para todas las ocasiones sucesivas, que no se trata de decir que no, ni hay preferencia ninguna por el criterio negativo o por el positivo, sino que el Servicio de Inspección de Libros ha de atenerse, en todo momento, a criterios objetivos y a las normas morales de carácter general.

4ª.- Se trata de un asunto que es preciso resolver con la máxima urgencia.

Lo que me cumple transcribir para su conocimiento y cumplimiento, no solo de las obras a que se refiere sino para informes sucesivos. Dios guarde a Vd. muchos años.
Madrid, 6 de Marzo de 1952.¹⁸

Celoso de su deber, el Rvdo. P. Andrés de Lucas Casla elabora, con fecha de 4 de marzo —es decir, anticipándose al deseo de sus superiores— un informe detallado de quince de las obras de Valle-Inclán que

¹⁸ Expediente 1645-44.

han de ser incluidas en esta edición de *Obras completas*. Como era de esperar, los juicios son bastante menos "tolerantes" que en anteriores inspecciones. Hago una selección de los mismos:

Corte de amor: "Serie de narraciones todas ellas escabrosas y de fondo inmoral. Creo que su lectura puede ser perjudicial para una gran mayoría de lectores".

La media noche: "Como las demás del autor, de ambiente desenfadado y crudo. La creo perjudicial para una gran masa de lectores".

Sonata de estío (Memorias del Marqués de Bradomín): "Es de ambiente americano, con cruda y fuerte exaltación de todas las pasiones y un ambiente sensual y pagano que informa toda la obra. Creo que su lectura puede resultar perjudicial para una gran mayoría de lectores".

Sonata de invierno (Memorias del Marqués de Bradomín): "Abunda en episodios inmorales y cae con frecuencia en frases irreverentes. Perjudicial para una gran mayoría de lectores".

Memorias del Marqués de Bradomín. Sonata de primavera: "De ambiente italiano, no es tan fuerte y cruda como las demás Sonatas, aunque conserva varios de sus inconvenientes. Creo que su lectura sólo puede dañar a personas de escasa formación".

Sonata de otoño (Memorias del Marqués de Bradomín): "Pinta la figura del M. de Bradomín "feo, católico y sentimental" con fuertes trazos y todo se desarrolla en un ambiente inmoral e irreverente. Creo que su lectura puede ser perjudicial a las personas de escasa formación".

La lámpara maravillosa: "Se subtitula "Ejercicios espirituales". En realidad son unos ensayos sobre temas de Estética y de una Mística extraviada, con resabios quietistas y teosóficos. Creo que su lectura sería perjudicial para los lectores de escasa formación".

Flor de santidad: Contiene el "Informe general de todas la obras" que se ha reproducido más arriba.

Gerifaltes de antaño (La guerra carlista): "Episodios de la guerra carlista en Galicia. El autor siente simpatía por los héroes carlistas. En el aspecto moral no tiene reparos de gravedad y creo que pudiera autorizarse".

El resplandor de la hoguera (La guerra carlista): "Episodios de la guerra carlista, en que el autor mezcla lo histórico con lo novelesco. Los reparos no revisten gravedad y creo que puede autorizarse".

Los cruzados de la causa (La guerra carlista): "Como los demás episodios de la guerra carlista en Galicia, aunque la obra tiene algunos reparos, no ofrecen éstos la gravedad de otras obras de este autor. Creo que puede autorizarse".

Tirano Banderas: "El personaje principal es un tirano que desarrolla sus actividades en un país americano. Tiene algún elemento histórico, pero abunda lo novelesco. Se ven por todas partes pasiones desenfrenadas y amoraless. Para personas de escasa formación, su lectura sería perjudicial. Tiene el mérito, por otra parte, de una gran cantidad de vocablos americanos que enriquecen el idioma".

La corte de los milagros (El ruedo ibérico): "Se trata de la iniciación de un ciclo histórico novelesco, que el autor no llegó a terminar. Para lectores de escasa formación moral podría ser dañosa".

Viva mi dueño (El ruedo ibérico): "Episodios históricos sueltos, escritos con el desenfado propio del autor. Perjudicial para lectores de escasa formación.

Jardín umbrío: "De ambiente sensual y pagano. Creo que su lectura sería perjudicial para lectores de no muy recia formación"¹⁹.

¹⁹ Expediente 1265-52. El Jefe de la Sección de Inspección de Libros (Juan Beneyto) escribe el 5 de marzo al Director General de Propaganda (F. Pérez Embid) una

Como consecuencia de este informe, el 7 de marzo el Director General de Propaganda le comunica a la Editorial Plenitud la resolución respecto a las obras que debían componer las Obras completas. Quedan autorizadas: *Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*. Serán "Toleradas": *Tirano Banderas*, *Viva mi dueño*, *Jardín umbrío*, *La corte de los milagros*, *Sonata de primavera*, *Sonata de otoño* y *La lámpara maravillosa*. Finalmente, son "Suspendidas": *Corte de amor*, *La media noche*, *Sonata de estío* y *Sonata de invierno*. En relación a *Una tertulia de antaño* y *Vísperas septembrinas*, "se mantiene el criterio que le fue comunicado" el 26 de febrero²⁰.

Pero en octubre de 1952 salta la sorpresa. Pérez Embid, seguramente puesto sobre aviso, había pedido a finales de septiembre (26-IX-1952) al Jefe de la Sección de Inspección de Libros, por aquel entonces J. Úbeda, que le informara acerca de cómo había terminado el expediente de las *Obras completas* de Plenitud; éste le responde adjuntando un informe completo en el que se explica que la editorial no tiene la autorización para editar dichas obras:

La editorial Plenitud, que tiene un contrato con los herederos de D. Ramón del

— — —

Nota de Servicio Interior enviándole estos informes. Pérez Embid contesta el 10-III-1952: "El ejemplar que me has enviado lo he unido a mi correspondencia con don Carlos del Valle-Inclán" —lo que hace pensar que el hijo del escritor, efectivamente, había acudido directamente a instancias superiores. Le comunica asimismo que falta el informe sobre la *Sonata de primavera* y le pide que diga a Andrés de Lucas que informe acerca de todas las obras sobre las que no lo haya hecho. En otra Nota de Servicio Interior (13-III-1952) Juan Beneyto aclara a Pérez Embid que el informe sobre la *Sonata de primavera* sí estaba hecho, aunque la obra figuraba con el título de *Memorias del Marqués de Bradomín*. *Sonata de primavera*. Pérez Embid queda enterado (25-III-1952).

²⁰ *Id.*

Valle-Inclán, fue autorizada por esta Dirección General, por oficios de fechas 19 de Octubre de 1951 y 26 de Noviembre del mismo año, para editar algunas obras de Valle-Inclán.

En relación con el Expediente nº 1265-52, actualmente en curso para la edición de las "OBRAS COMPLETAS DE VALLE INCLÁN" debo poner en conocimiento de V. I. (...) que de acuerdo con los informes emitidos por los correspondientes Lectores en su día, se extendió el adjunto oficio de autorización, que según me comunican en la Sección, por orden de V. I. dicho oficio no se cursó, y por tanto, la Editorial Plenitud no tiene ninguna autorización para editar las referidas "OBRAS COMPLETAS DE VALLE INCLÁN".

Por consiguiente, cualquier Tomo de esta obra que se haya editado, lo ha sido sin la correspondiente autorización de estos Servicios, y puede iniciarse el expediente de sanción, si V. I. así lo estima.

A mi juicio es imposible conceder a dicha Editorial la solicitada autorización de "OBRAS COMPLETAS DE VALLE INCLÁN", salvo mejor criterio de V. I., ya que en una edición de esta naturaleza no tendría viabilidad la distinción entre "obras autorizadas" y "obras toleradas".

Este es, pues, el estado actual de este asunto²¹.

A principios de octubre (11-X-1952) Pérez Embid vuelve a escribir al Jefe de la Sección de Inspección de Libros comunicándole que ha visto "en librerías algunos tomos que no fueron autorizados", y cuatro días después, el Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo, José María Cano, a requerimiento probablemente del Director General de Información, escribe a éste explicándole que las obras completas de Valle-Inclán editadas por Plenitud

²¹ *Id.*



Pemán, Guillén y el Marqués de Loyola, los nuevos hombres fuertes

se hallan en circulación amparadas por autorización al efecto expedida por este Organismo [la Sección de Libros] con fecha 19 de Octubre del pasado año, expediente nº 1645/44. En las citadas obras completas se ha publicado el título de las reseñadas al dorso, observando en la misma la ausencia de la titulada "VÍSPERAS SEPTENBRINAS"²².

²² Las indicadas al dorso son: Tomo I: *El yermo de las almas*, *El Marqués de Bradomín*, *Ópera lírica*, *La Marquesa Rosalinda*, *Tablado de marionetas*, *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras*, *Retablo de la Avaricia*, *la Lujuria y la Muerte*, *Luces de bohemia*, *Martes de Carnaval*, *Claves líricas*, *Flor de santidad*, *Jardín umbrío*. Tomo II: *Memorias del Marqués de Bradomín*, *Corte de amor*, *Una tertulia de antaño*, *La guerra en castilla [sic]*, *La lámpara maravillosa*, *La media noche*, *Tirano Banderas*, *El ruedo ibérico*. Es decir, las mismas que habían sido incluidas en la edición de Rúa Nueva, aunque cambiada la ordenación de los dos Tomos, y con la adición de *Una tertulia de antaño*.

En ese momento se inicia un expediente de sanción contra la Editorial Plenitud por la edición sin autorización de las *Obras completas* ("por supuesta infracción de las normas de censura previa de libros"), para el que se nombra Instructor al Delegado Provincial del Ministerio, José María Cano. El informe del caso explica detalladamente todo el proceso y acaba por exculpar a la editorial: las autoridades se ven en la obligación de reconocer que, efectivamente, a finales de 1951 habían concedido autorización a dicha editorial para reeditar —en encuadernación de lujo y al nada módico precio de quinientas pesetas— las *Obras completas* de Rúa Nueva; el error había sido cometido por el funcionario de turno que, al ir a comprobar qué obras estaban autorizadas para esa primera edición, sólo había tenido

en cuenta, como he mencionado más arriba, el expediente de 1944 en que constaban únicamente siete de las obras autorizadas.

Lo más llamativo es que por causa de ese estúpido error quedaban sin efecto las prohibiciones emitidas en los informes de principios de 1952. Hasta qué punto fue ese efecto de la incompetencia de los funcionarios o de las presiones de los familiares del escritor, es un dato que permanece, por el momento, en la oscuridad. Lo cierto es que cuando, en febrero de 1953, se pide autorización para la tercera edición de esas Obras completas, el expediente reza, como avergonzado por la metedura de pata, taxativamente: "Aut. por orden del Ilmo. Sr. Director General (despacho con el J. de la Sección 30 marzo 53)"; incluso el irredento P. Andrés de Lucas tiene que envainar el sable y autorizar, "por orden del Ilmo. Sr. Director General, transmitida verbalmente a este lectorado por el Jefe de la Sección, en despacho de 30 de marzo de 1953"²³, la reedición de las obras de Valle-Inclán.

No terminaron aquí, sin embargo, los problemas de la Editorial Plenitud con la censura. Como si los probos funcionarios del régimen hubieran querido corregir enmendar aquella errónea tolerancia, o conscientes de que ediciones más baratas de la obra del gallego podían tener un mayor alcance de público, en febrero de 1953, cuando Plenitud solicita autorización para reeditar en volumen independiente las *Sonatas*, se encuentra con la sorpresa de la tajante denegación, "por orden del Ilmo. Sr. Director Gral., que verbalmente me transmite el Jefe de la Sección"²⁴. Pero Ruiz-Castillo no se da

por vencido y escribe, a primeros de junio, una instancia al Jefe de la Sección donde explica lo absurdo de denegar esa edición en —aclara por si cupiera alguna duda— "volumen de lujo". Los argumentos van desde la lógica más aplastante —algo de que los funcionarios de la censura no estaban muy sobrados— hasta la exaltación de Valle-Inclán como gloria nacional:

Toda vez que, en su día, fue autorizada, como era lógico, la primera edición del citado volumen de lujo, puesto que también, y con anterioridad, se concedieron sendas autorizaciones para publicar, en volúmenes sueltos y en rústica, cada una de las cuatro SONATAS, cabe suponer, fundadamente, que se ha padecido un error en la citada resolución denegatoria (...).

Señala, además Ruiz-Castillo, los daños y consecuencias de esa denegación: las obligaciones que la editorial ha adquirido con los herederos, que dejarían de percibir las cien mil pesetas de los derechos, sin que se haya previsto compensación alguna; y subraya la grandeza del autor:

La obra literaria de Valle-Inclán ha proporcionado a España gloria, estimación y grandeza, por lo que la repulsa oficial que ahora implicaría ésta o cualquier otra prohibición, produciría en la familia del autor, tan legítimamente orgullosa de su estirpe, una gran conmoción moral.

Acabará, por si sirviera de algo, incluso por adular a la misma Sección de Inspección de Libros:

Finalmente, la resolución denegatoria que motiva este escrito, no se ajusta a la trayectoria del Servicio de Censura de Libros, primero en cuanto a su continuidad, y luego en cuanto a su progresiva amplitud de criterio, extremos bien patentes y acreditados, en

²³ Expediente 840-53.

²⁴ Expediente 839-53. El informe del Lector (22-IV-1953) se remite a los realizados por el P. Andrés de Lucas en 1952 para las *Obras completas*.

ocasión tanto más dolorosa e imprevisible por tratarse del ilustre Valle-Inclán.²⁵

De algo debieron de servir estos argumentos cuando, a principios de julio, se autoriza esa segunda edición; y la tercera, en 1957, se aprobó sin más problemas. Y es que, desde ese momento, todas las solicitudes de publicación son autorizadas sin demasiadas objeciones, a pesar de los informes no siempre demasiado favorables de los Lectores de la Sección de Inspección de Libros, aunque algunas de las obras del escritor todavía tardarían algún tiempo en ser editadas en España.

Entre 1953 y 1955, término de esta primera parte de mi estudio acerca del tratamiento que la censura franquista dio a la obra de Valle-Inclán, hay que destacar únicamente unos pocos informes pintorescos. En relación, por ejemplo, a la edición por parte de Editorial Bruguera de la antología

Ramón del Valle-Inclán: sus mejores poesías, el censor explica:

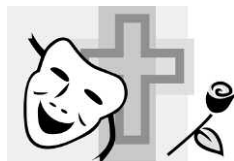
En ellas, aunque hay imágenes de cierta sensualidad, no encuentro nada reprobable y por lo tanto estimo que deben ser autorizadas totalmente las poesías de este artífice del idioma que tanta gloria ha dado a la literatura de Lengua Castellana. PUEDEN SER AUTORIZADAS SALVO SUPERIOR PERECER [sic]. Madrid, 12 de Octubre de 1954. J. Garcés.

Y al juzgar la *Sonata de otoño* para una edición del hijo del autor, objeta:

En la *Sonata de otoño* se agudiza en el autor la ausencia de sentido moral, acusándose una sensibilidad enfermiza que suma delito tras delito. Se neutraliza un tanto este panorama con referencias a la guerra carlista, es decir, a ambientes más sanos y saludables. PUEDE PUBLICARSE. Madrid, 9 de julio de 1955. M. de la Pinta.²⁶

²⁵ *Id.*

²⁶ Expedientes 5790-54 y 3801-55, respectivamente.



LA PARODIA DEL PRANTO GALLEGO EN EL RETABLO DE LA AVARICIA, LA LUJURIA Y LA MUERTE

Unvelina Perdomo Montelongo
Taller d'Investigacions Valleinclinianes

Una de las categorías artísticas más importantes del Retablo es la parodia. A través de ella Valle destruye, entre otras cosas, los modelos genéricos presentes en las piezas que conforman el Retablo (melodrama, auto, planto, etc.). El resultado obtenido es que el autor no sólo logra arruinar las expectativas que sobre dichos modelos pudiera haberse creado el lector-espectador, sino que las obras superan ampliamente el horizonte genérico en que los subtítulos pretenden situarlas. De este modo, los géneros se convierten para Valle en un valioso instrumento de experimentación artística, pues la parodia que lleva a cabo implica la superación del género en cuestión, que pasa a convertirse en otra cosa. Fruto de toda esta tarea artística es la culminación de un proceso creativo que Valle ha venido llevando a cabo: una sátira nueva, el esperpento, cuya estética contiene —nada más y nada menos— el concepto de la sátira en la modernidad. Por ello no sorprende que al dramaturgo gallego se le sitúe con todos los honores a la vanguardia del humorismo moderno.

El objeto de mi artículo es mostrar cómo la parodia destruye el modelo genérico del planto, con la finalidad de satirizar a sus protagonistas y a través de ellos al mundo de las relaciones humanas.

EL PRANTO GALLEGO

En *La rosa de papel* y en *La cabeza del Bautista* (subtituladas melodrama para marionetas) aparece incorporada una serie de plantos funerarios, que en el caso de los héroes se corresponden con su crisis final. Este género goza, como sabemos, de gran arraigo en la cultura gallega, tanto en la vertiente tradicional, popular, como en el terreno literario, pues así lo atestigua su amplio cultivo en la poesía culta medieval¹. Prueba también de su importancia en



Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte

1. Para un estudio completo sobre el origen y desarrollo del planto en su vertiente folklórica y literaria en Galicia véase José Filgueira Valverde, *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*. Valencia: Bello, 1977.

la vida cotidiana son los constantes ataques y prohibiciones por parte de la Iglesia, que rechazó la persistencia de esos "ritos gentílicos" y, frente a ellos, opuso el canto de los Salmos, que como manifestación de esperanzada alegría era lo único que cabía en las exequias de un cristiano. Pero, como afirma Filgueira, la resistencia al abandono de costumbres tan arraigadas en el espíritu popular queda demostrada no sólo por la persistencia actual de los *prantos*, *pranxideiras* o *choronas* —asalariadas y espontáneas—, sino por una serie numerosa de testimonios históricos que revelan cómo en los mismos lugares donde se habían dictado solemnes condenaciones seguían practicándose los "ritos gentílicos" incluso por los mismos que las habían dictado².

Sin embargo, muy pronto comenzó al mismo tiempo el cultivo paródico del género. La expresión patética y exagerada del planto, acompañada de movimientos corporales y grandes gesticulaciones, era dada a todo tipo de remedos y burlas. Ser *pranxideira* de profesión exigía un duro esfuerzo de interpretación catártica que justificara su paga. Por eso sus trances provocados fueron blanco de continuas burlas, aunque también lo fueron aquellos *prantos* más sinceros que protagonizaban los familiares allegados al muerto. A propósito de la utilización artística del planto por los autores gallegos, Filgueira cita a Valle-Inclán como uno de los que más ha utilizado artísticamente en sus obras el planto tradicional.

Veamos de qué forma la risa paródica aflora en estos plantos en abierta confrontación con el patetismo que adquieren los personajes que lo entonan. La Musa (*La rosa de papel*) —vecina cotillona—, tras

la muerte de La Floriana, adopta el papel de plañidera y se dirige en estos términos a los hijos de la infortunada:

LA MUSA: ¡Tiernos ángeles, recordai siempre este momento de la última despedida a la cabecera de vuestra madre! ¡Perdéis el mayor bien de este mundo, cuyo es el amor de madre! ¡No más os digo! ¡El último beso depositai en la frente de esa rosa mártir!

[...]

LA MUSA: ¡Rebeldes, el último beso depositai en el rostro de vuestra madre! Decí conmigo: ¡Madre inolvidable, mira por nosotros desde el Cielo! ¡Sé nuestro ángel en tantas ocasiones de pecar como ofrece a la juventud este valle de lágrimas! Considerai que de aquí va para la cueva.

CORO DE CRÍOS: ¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! ¡Que tan fría! ¡Mamá Floriana!

LA MUSA: ¡Al fin rompieron estos rebeldes!

(*Retablo, La rosa de papel*, pp. 229-231)³

El planto de La Musa pertenece íntegramente a la línea del planto popular. Se trata de un planto estilizado paródicamente que desenmascara el carácter teatral de la *pranxideira*. La Musa, sin ser profesional, muestra conocer el oficio, pues así lo refleja el efecto final de sus plantos ("¡Al fin rompieron estos rebeldes!"). Detengámonos en las mencionadas estilizaciones.

Característica del lenguaje del planto es la palabra patética. Su estilización en el ejemplo pretende revelar la falsedad de dicha palabra; por ello es objeto de parodia. Comienza La Musa su enunciado

² Filgueira Valverde, *op. cit.*, p.115.

³ Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Espasa Calpe, 1996. Cito por esta edición.

reproduciendo las fórmulas rituales del planto, esto es, la exaltación de las virtudes del muerto, en este caso de la imagen de la maternidad. Pero pronto se produce en su discurso una estilización que tiene como modelo el lenguaje folletinesco. Se trata de esa imagen hiperbolizada con que acaba el primer parlamento ("rosa mártir"), al estilo del voluminoso folletín *La esposa mártir* de Enrique Pérez Escrich. Esta imagen adquiere su dimensión cómica al contrastar, además, con la dudosa reputación de La Floriana a que aluden la propia Musa y las demás cotillonas. La palabra patética, por tanto, ha quedado desvalorizada.

El segundo parlamento aparece estilizado con el lenguaje de la plegaria. En este caso la estilización está reacentuada paródicamente a través de dos mecanismos. Uno lo constituye la desviación del referente de la plegaria, pues ya no es la Madre celestial sino la material, lo cual produce una intencionada ambigüedad cómica. El otro consiste en la incorporación de la frase comparativa ("en tantas ocasiones de pecar como ofrece a la juventud este valle de lágrimas"). Aquí la manipulación de Valle es patente, ya que no le ha interesado seguir en el género discursivo de la plegaria —cuyo cierre formal hubiera sido, por ejemplo, "y líbranos de todo mal"— sino introducir el estilo de otro género discursivo, el del lenguaje moralizador (procedente del sermón), con la finalidad de satirizar la visión del mundo de las comadres⁴. La última frase, palabra propia del personaje, culmina la degradación de la plegaria.

Finalmente el contexto lingüístico acaba por desvelar la falsedad contenida

en la palabra patética de La Musa. La respuesta inmediata a sus parlamentos es el llanto del Coro de Críos al cual responde con la cláusula ya señalada: "¡Al fin rompieron estos rebeldes!". La palabra del personaje no tenía otra intención que la de provocar el llanto ritual tal y como lo establecen las convenciones del duelo.

La parodia de esta palabra se ha construido, como vemos, sobre el trasfondo del lenguaje del autor: en su sistema de reacentuación paródica se descubre una palabra antipatética que polemiza internamente con la palabra patética del personaje.

Queda claro, por todo lo dicho, que a Valle no sólo le interesa plasmar a través de La Musa la vertiente humorística del planto popular gallego, sino a que las estilizaciones paródicas contenidas en él tienen como objetivo esencial satirizar la esfera social y moral de las cotillonas.

Distinto estilo reflejan los plantos siguientes. Esto hace pensar que Valle también puede tener presente para su parodia el modelo del *planctus* clerical latino, esto es, la vertiente literaria culta del planto.

Los plantos de Julepe (*La rosa*), dirigidos a su esposa muerta, comienzan con frases exclamativas de expresiones hiperbólicas, en distribución paralelística, a la manera convencional de todo planto: "¡Ángel ejemplar!, ¡Esposa ejemplar!, Floriana, que tan angélica te contemplo!, ¡Ángel embalsamado!, ¡Modelo de esposa con patente!", etcétera. Pero si en el modelo genérico tienen la función de cantar las excelencias del muerto, así como de sobrevalorar los favores recibidos del difunto, Valle consigue a través de Julepe que tales retoricismos promuevan la risa. En efecto, las expresiones repetidas del personaje van encaminadas, primero, a elogiar las virtudes domésticas de esposa y madre —lo cual, teniendo en cuenta la desastrosa con-

⁴ El concepto de género discursivo lo explica ampliamente Mijail Bajtín en su excelente libro *Estética de la creación verbal*. Trad. esp. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982; pp. 248-293.



La rosa de papel. María Guerrero (1968). Director: José Luis Alonso

vivencia familiar, la sospechosa procedencia de los dineros y las habladurías sobre la dudosa reputación de la finada, suena a sarcasmo— y, posteriormente, se orientan a poner de relieve los encantos sexuales de La Floriana, a la que le asigna el mérito de colocarla en el *ranking* de las mejores cupletistas de La Perla⁵:

JULEPE: ¡Redió, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y esas medias listadas!

⁵ Si se tiene en cuenta la mala fama de que gozaba el madrileño *Café de la Perla*, según apunta Ciriaco Ruiz Fernández en su libro *El léxico del teatro de Valle-Inclán* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981), el efecto grotesco es aún mayor.

[...]

JULEPE: ¡Apartarse, puñela! Estoy en mi casa y me pertenece esa visión celeste. ¡Con esa rosa y esas medias listadas, no es menos que una estrella de la Perla!

(*Retablo, La rosa de papel*, 244-245)

Este retrato de la difunta invierte de manera fulminante una de las partes fundamentales del planto, que era la etopeya lírica en donde se recordaban, como he apuntado, las grandes acciones, gestas o virtudes del muerto.

Otro aspecto que comentar es ese "último tributo" que Julepe promete rendir a su esposa en el cementerio, acompañado, además, de sus correligionarios anarquistas ("El Orfeón Los Amigos"):

JULEPE: ¡Esposa ejemplar, te rendiré el último tributo en el cementerio. El Orfeón los Amigos te cantará la Marsellesa. Yo, con el alma traspasada, no desertaré de mi puesto. [...]

(Retablo, *La rosa de papel*, 240-241)

Para entender en toda su dimensión este aspecto habría que tener en cuenta la siguiente distinción: el *pranto* popular, según recuerda Filgueira, tiene, dentro de su curso rítmico, un carácter oratorio, que culmina en el momento de la salida del cadáver, y que puede repetirse en determinados lugares del trayecto; por el contrario, la versión culta, el *planctus* latino, constituido de una temática de epigrafía y canto elegíaco, tomó forma de himno por ser esencialmente un *conductus* para entonar durante la conducción y enterramiento del cadáver. De hecho, afirma Filgueira que el tipo métrico y musical de este *conductus* eclesiástico es el que conformó el *planto* o *pranto* literario, trovadoresco, en lengua vulgar, destinado a ser cantado ante una corte o auditorio señorial⁶.

Si partimos de este modelo, nos encontramos con que Valle procede, de nuevo, a su inversión: la identidad de los sujetos, el cambio de himno por el de *La Marsellesa*, las estilizaciones paródicas del canto elegíaco esperpenticizan el género. Por otra parte, en el "Orfeón los Amigos", al que pertenece Julepe, y en la elección del himno nacional francés por Valle hay otra referencia paródica, la de los Coros y Orfeones decimonónicos promovidos por Anselm Clavé, los cuales supusieron, según recuerda Rubio Jiménez, una "extraordinaria contribución a la propagación de modernas ideas revolucionarias, a la vez que fomen-

taba la fraternidad entre los obreros. De aquí —continúa el crítico— su nombre: Los Amigos. Este y términos similares —Unión, Fraternidad, Amistad, etc.— fueron muy frecuentes en los nombres de estas asociaciones". Incluso, apunta este mismo autor que Clavé, defensor de los ideales de la Revolución francesa, hizo una adaptación libre de *La Marsellesa* al catalán, con el fin de propagar a su sociedad coral los ideales de este sublime canto⁷.

Así, no sorprende que Julepe, dentro de su verborrea pseudoanarquista, incorpore a su *planto* alusiones al sufrimiento proletario:

JULEPE: [...] Tu espíritu, libre de este mundo donde tanto sufre el proletario, merece que tu esposo inolvidable sacrifique en el acto fúnebre una mísera parte de tus sudores. [...]

(Retablo, *La rosa de papel*, 241)

También el modelo culto de la escuela medieval galaica da forma artística en el *pranto* al concepto, ascético, del desprecio de los bienes del mundo, y de la transitoriedad de las cosas. El tono reflejado en el tema es, según Filgueira, senequista y de desengañada amargura. Del mismo modo, ciertos parlamentos de los *plantos* de Julepe aluden al desengaño del hombre moderno:

JULEPE: [...] ¿Nada respondes? Inerte en la caja desoyes las rutinas de este mundo político. Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno.

(Retablo, *La rosa de papel*, 241-243)

Estas frases estilizadas paródicamente muestran, además de la comicidad del per-

⁶ Filgueira Valverde, *op. cit.*, p. 236.

⁷ Rubio Jiménez, *op. cit.*, pp. 240-42.

sonaje y de la situación, una actitud burlesca del autor. Valle hace aquí una traslación del desengaño del planto medieval a la modernidad y, así, ironiza sobre la trivialización que hace Julepe del nihilismo.

Por último, también invierte Julepe la petición de muerte que en los plantos populares hacían los viudos y las viudas para ser enterrados con el muerto, o ser heridos. Tal ímpetu, que desataba escenas de auténtico patetismo, se transforma en un estafalario deseo, digno de una de las mejores escenas granguñolescas: hacer el amor con la muerta y embalsamar su cuerpo de la forma "más aparente para una cristalera"⁸:

JULEPE: [...] ¡Rediós, médicos y farmacéuticos, vengan a puja para embalsamar este cuerpo de ilusión. No se mira la plata. Cinco mil pesos para el que lo deje más aparente para una cristalera. ¡No me rajo! ¡Tendrás una cristalera, Floriana! Estoy en mi derecho al pedirte amor. [...]

(Retablo, *La rosa de papel*, 246-247)

En cambio, el planto de La Pepona (*La cabeza del Bautista*) presenta una clara diferencia formal con el resto, pues este planto —dirigido al joven que ella misma ha matado, en connivencia con Don Igi— desde el comienzo, y a modo de contrapunto, queda interrumpido por las intervenciones en forma de respuestas de Don

Igi (viejo gachupín con el que está amanecada La Pepona). Sirva como ejemplo lo siguiente:

LA PEPONA: ¡Flor de mozo!

DON IGI: ¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra!

LA PEPONA: ¡Roja estoy de tu sangre!

DON IGI: El flux hay que quemarlo.

LA PEPONA: ¡Bésame otra vez, boca de piedra!

DON IGI: No le platiques al cadáver.

LA PEPONA: ¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas!

DON IGI: ¿Niña, qué haces? ¿La boca le besa después de ultimarlo?

LA PEPONA: ¡La muerdo!

DON IGI: ¡Supera el escarnio!

(Retablo, *La cabeza del Bautista*, 439-441)

Sin embargo, el planto sigue la estructura convencional del pranto popular, en la que los elogios tópicos superlativos servían de transición a la estrofa patética.

Dicha estrofa corresponde en este caso al parlamento final de La Pepona:

LA PEPONA: ¡Anda a cavar bajo los limoneros, malvado! ¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada! ¡Bésame otra vez, flor galana! ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! ¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra! [...] ¿Eres engaño? ¡Te muerdo la boca! ¡Vida, sácame de este sueño!

(Retablo, *La cabeza del Bautista*, 441)

Lo que ya no parece respetar Valle es el contenido de esta estrofa, pues los apóstro-



⁸ La relación entre el Retablo y el género del grand-guignol la he desarrollado en *El grand-guignol y el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (trabajo de investigación de postgrado; Universitat Autònoma de Barcelona. 1991).

No obstante, en el planto de La Pepona se advierte un lirismo melodramático, ausente en Julepe. Pero tal lirismo melodramático, que recorre todo el monólogo de la mujerona, aparece de igual modo parodiado por el lenguaje invisible del autor. Este lenguaje oculto (parodiante) es el lenguaje literario de Valle —distinto, claro está, al de La Pepona— y el que sirve de trasfondo para la estilización paródica. Sin embargo, y por si no fuera suficiente la neutralización de la palabra melodramática que el autor ha llevado a cabo, Don Igi ter-

En resumen, Valle contempla el género del planto desde su visión paródica, y es la doble orientación patética de los personajes y paródica del autor, que caracteriza los plantos valleinclanianos, lo que les da un nuevo valor artístico. En efecto, la transformación que la parodia ha producido en el género responde a un proceso estético innovador: el de la sátira genuina de Valle-Inclán.



CUADRANTE



LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN: ARTE Y MEMORIA A TRAVÉS DE UN CRISTAL

Josefa Bauló Domènech
Taller de investigaciones valleinclanianas.
Universidad Autónoma de Barcelona

“**L**os días lejanos florecen en mi memoria... con el encanto de un cuento casi olvidado que trae aroma de rosas marchitas y vieja armonía de versos.”

*Sonata de Invierno*¹

Cuando se conocen, aunque sea someramente, la vida y la obra de Ramón M^a del Valle-Inclán uno puede permitirse imaginar qué habría dicho de sí mismo si hubiera decido escribir su autobiografía. Admito que, en cierta medida, la escribió y anda a medio camino entre algunos de los personajes que creó para la literatura y el personaje público que interpretó para la vida. Paradójicamente, Valle-Inclán cultivó el género memorialístico mucho antes de que encaneciera su larga barba puesto que con las Sonatas escribió unas memorias aunque éstas fuesen las de otro, las del Marqués de Bradomín. Desde la publicación de las cuatro novelitas, tal vez su obra más leída de todos los tiempos o cuanto menos la más conocida, han sido más de una vez consideradas como unas memorias² y, en los estu-

dios estilísticos de los Zamora Vicente, los Casaldueiro o los Amado Alonso, a los que se adaptaban como un guante, han sido señaladas también como pequeños brevariarios de estética. Pintores pre-rafaelitas, relatos de Barbey d'Aurevilly y Gautier, pasajes de D'Annunzio... lo mejor y más granado de la nómina simbolista y decadentista ha sido inventariado en sus cuidadas páginas y, de inmediato atribuido a la exquisita y excéntrica personalidad del Valle modernista.

Flaco favor habríamos de hacerle al escritor gallego si hubiéramos de dejarnos fascinar sólo por la bagatela porque esa es la divisa del marqués de Bradomín³ y, a

— — —
memorias" en *Homenaje a Antonio Odriozola*, Pontevedra, 1993 y Villanueva, Darío "Las *Sonatas* desde la teoría de la literatura del yo" en *Valle-Inclán y su obra, actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (1992)*, ed. Manuel Aznar y Juan Rodríguez, Cop. De Ideas-Taller de investigacions valleinclanianas, Sant Cugat, 1995. pp. 241-256.

³ Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, p. 170: "-Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí, haber aprendido a sonreír, es la mayor conquista de la Humanidad." son las palabras que, por interrumpir a un prelado pedante y divertir escandalizando a las damas de un salón, pronuncia Xavier de Bradomín y, en esa declaración se ha querido ver un manifiesto estético por parte del autor.

¹ En el presente artículo las citas referidas al texto de las cuatro *Sonatas* lo serán de las siguientes ediciones de Espasa-Calpe (Colección Austral): *Sonata de Otoño*, *Sonata de Invierno*, Madrid, 1983 y *Sonata de Primavera*, *Sonata de Estío*, Madrid, 1988. La cita inicial pertenece a la p. 97 de la mencionada edición.

² Véanse al respecto dos interesantes artículos: Lavaud, Éliane "Las *Sonatas* de Valle-Inclán y el género de las

pesar de las afinidades, no la de Valle-Inclán. Al estudiar las Sonatas, aún en su vertiente esteticista, no tenemos derecho a embelesarnos con sus perfumes marchitos ni con la pátina del paso de los años como sí puede hacerlo quien las lee por el placer de la lectura. A nosotros se nos impone el deber de descubrir el truco, el deber de descubrir la técnica. Porque técnicas narrativas, y no mucho más, son ese escamoteo de la realidad⁴ del que se habla cuando se habla del primer Valle-Inclán. Con las Sonatas, moviéndose entre los convencionalismos de las nuevas corrientes estéticas con soltura pero todavía no un gran escritor, Valle logra imprimir un carácter muy personal a su prosa de princesas y hadas como la denominó Ortega y Gasset quien supo, prontamente, que aquel escritor estaba llamado a ser el creador de otros mundos menos livianos.

Pero críticos ha habido, como Pere Gimferrer haciéndose eco de Eugenio de Nora⁵, que han visto en la prosa y la intención del Valle-Inclán autor de las *Sonatas* alambicamientos de artista que escribía como un decadente sin convicción, "desde fuera". A pesar de que los paisajes y escenarios arquitectónicos de las *Sonatas* han sido escritos por una pluma estigmatizada por la literatura y la iconografía de moda en su tiempo, estamos, sin duda, ante los primeros experimentos de un método de creación. Porque en un modo que podríamos llamar gaudiniano, Valle se dedica a romper obras ajenas como si fueran azulejos aprovechando después los pedacitos

resultantes en la composición de su mosaico particular. Sea en un linajudo caserón gallego, en un palacio romano, en un salón cortesano..., cualquier espacio transitado por el católico, feo y sentimental protagonista de las *Sonatas*, remite a un mundo antiguo y elegante que no es ninguno en concreto y es todos en general. El lector ha estado allí porque la imaginería le es tremendamente familiar. Son imágenes que pertenecen a la memoria pero no sólo a la del marqués o la del autor, sino a la memoria artística del lector. Son un "déjà vu" que nos hace cómplices y cada escena es el fragmento de una antología. Las *Sonatas* son, en ese sentido, un álbum artístico en forma de novela. La técnica es sencilla y compleja a un tiempo, el palimpsesto que propone el autor participa de diferentes obras provenientes, a su vez, de diferentes disciplinas artísticas y, como lectores, se nos exige que pongamos en juego nuestra memoria, se nos invita a presenciar un cuadro en movimiento, un tapiz viviente, un conjunto escultórico animado. Valle-Inclán ejecuta, con ventaja y mejoramiento, el arte de hacer propia la voz ajena a través de resonancias culturales que no empequeñecen su capacidad creadora sino que le ayudan a fundar su universo literario y su hipertexto. Una poética que evolucionó, sin duda, pero sin tantas rupturas como se nos ha dado, en ocasiones, a entender. Lo atestigua la pervivencia en su obra de cierta voluntad de estilo fraguada en el Modernismo de entre cuyas características él supo tomar una de las más interesantes e innovadoras: la capacidad sintetizadora que acerca cada pieza creada a la obra total. Esa obra ideal que aspira a ser todas las obras.

⁴ Anderson Imbert, Enrique "Escamoteo de la realidad", *Realidad*, Buenos Aires, vol. IV, nº 10, 1948, p. 50

⁵ Gimferrer, Pere *Sonata de Estío. Sonata de Primavera*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 11 Nora, Eugenio de *La novela contemporánea española* (1898-1927), B.R.H., Editorial Gredos, Madrid, 1973, pp. 67-95.



Jardines. Santiago Rusiñol

LOS JARDINES DE LA MEMORIA

De camino hacia el palacio de Brandeso, el marqués entretiene su mente desempolvando los recuerdos del jardín y su laberinto⁶.

Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con la que había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores. El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses contaban la edad del palacio.

Sonata de Otoño, p. 13

⁶ Litvak, Lily, "El laberinto del amor y del pecado: el tema del jardín en la *Sonata de primavera* de Ramón del Valle-Inclán", en *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura*, 1849-1936, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 95-115.

Lo memorialístico necesita de resortes que inicien el movimiento, de un estímulo externo, y los clichés artísticos son un recurso fecundo y polivalente. Valle-Inclán usa y abusa del ardid convencido de su eficacia y no solo no evita la redundancia sino que la exagera en su búsqueda de la escenografía adecuada. Y la halla en un ejercicio de Naturaleza domesticada, en un jardín de jardines, el jardín en mayúsculas. A propósito de la pintura de Santiago Rusiñol, en 1912, escribiría:

Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que sólo buscaban una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico del momento sin enlace con otro momento. Santiago

Rusiñol [...], fiel a la tradición griega, procura hacer de la obra de arte una Summa.⁷

También el pintor catalán opinaba en su prólogo al álbum *Jardines de España*, de 1903, que "un jardín era un paisaje puesto en verso" y que los jardines morían como moría España pero morían en una agonía hermosa. El referente político no carece de interés, pero no es este el momento de prestar atención sino a lo que nos importa: la fascinación por un tiempo muerto, detenido y estático representada por una fauna y una flora enfermas y decadentes que no vivifican al contemplador, solo evocan otros tiempos⁸. Son pues escenarios de la memoria.

Así son casi todos los jardines descritos en las *Sonatas*, lugares evocados, en los que se vivió en un tiempo lejano, en los que no se vive ya sino con una vida que no lo es. Concha, el viejo amor del marqués, con su blanco ropón monacal es un fantasma de la memoria para el que es necesario construir un escenario atemporal a través de reflejos de otros arquetipos artísticos como, por ejemplo, las pinturas pre-rafaelitas:

Bajo el cielo límpido, de un azul heráldico, los cipreses venerables parecían tener el ensueño de la vida monástica.

Sonata de Otoño, (p 31-32)

Valle musiquea con una frase triplicando la esdrújula, nos introduce en los forja-

dos campos de un blasón antiguo, después convierte la hierba en una tela de terciopelo verde y finaliza levantando un fondo de piedra para situar a la protagonista:

Concha estaba al pie de la escalinata, entretenida en hacer un gran ramo con las rosas. Algunas se habían deshojado sobre su falda.

Sonata de Otoño, (p. 31)

Solo necesitamos que el negro profundo de la cabellera de Concha se convierta en ondas rojizas para hallarnos ante *La Ghirlandata* de Dante Gabriel Rossetti. Y la *Ofelia* de Millais no anda lejos de las *Sonatas* cuando Valle-Inclán concluye su *Eulalia* con esa misma imagen pre-rafaelita determinando que la protagonista, abandonada por su amante, se deje morir ahogándose en las aguas sobre las que flotará, hierático, bello y morboso, su cadáver⁹. Son sólo signos de reconocimiento, con ellos podemos situarnos ante el relato y contemplarlo. Pero en pocas ocasiones penetrar en él porque Valle-Inclán, dueño absoluto de otro rasgo de su estilo que apenas experimentará cambios, no lo consideraba necesario. La emoción estética surge de la contemplación, jamás de la acción, mucho menos de la identificación. ¿Qué manera mejor de mantenernos alejados y, a la vez, extasiados, que depositándonos ante un cuadro? Y quien habla de un cuadro habla de un paisaje tras la ventana.

⁷ Valle-Inclán, "Santiago Rusiñol", *Nuevo Mundo*, 6 de junio de 1912.

⁸ Zanetta, M^a Alejandra, "La atemporalidad mítica en la *Sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán y la pintura de jardines de Santiago Rusiñol. Un análisis comparado", *Salina. Revista de Lletres*, núm. 12 (noviembre 1998), pp. 194-203.

⁹ Esa misma imagen ilustra la portada de una curiosa edición de las dos novelistas *Rosita* y *Eulalia* en Emiliano Escolar Editor, Madrid, 1982. Los editores recogían así la sugerencia del excelente prólogo de Manuel Bermejo Marcos. Ver al respecto: Gambini, Bianella "Tipología femenina fin-de-siècle en las *Sonatas* de Valle-Inclán", *Summa Valleincliniana* (ed. Jhon P. Gabriele), Anthropos, Barcelona, 1992, pp. 599-609.



John Everet Millais: *Ofelia*

LAS VENTANAS O EL ARTE AL OTRO LADO DEL CRISTAL

La ventana es uno de los elementos arquitectónicos más reiterado en las *Sonatas* del que se extraen múltiples posibilidades simbólicas al convertirlo en el marco de paisajes sublimados y composiciones quietistas. La fascinación por las ventanas ya la sintió el Baudelaire de los *Pequeños poemas en prosa* cuando escribía. "No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más deslumbrante que una ventana iluminada por una candela"¹⁰. Otra ventana es el pretexto entorno al cual giró el argumento de *La cortina carmesí* de

Jules Barbey d'Aurevilly, algunos poemas de Mallarmé y otros de Apollinaire. El contorno de una ventana limita de tal forma la amplitud del campo visual que conlleva una importante elección del punto de vista. No somos libres de imaginar el mundo de las *Sonatas*, Valle-Inclán oficia de narrador con su estilo narcotizante, ensaya una novela sensorial y elige por nosotros cada detalle como un decorador de ambientes a la moda, pero siempre haciéndonos creer que nada puede ser de otra manera porque todo lo que estamos viendo está siendo recordado.

En *Sonata de Otoño*, el palacio de Brandeso se nos describe como un palacio a la italiana "con miradores, fuentes y jardines" que una Concha moribunda y devota del "culto a los recuerdos" querrá recorrer acompañada por el marqués, displi-

¹⁰ Baudelaire "Las ventanas", *Pequeños poemas en prosa*, Icaria Editorial, Barcelona, 1987.

cente y voluptuoso, dispuesto a dejarse arrastrar al pasado:

—¿Te acuerdas?

[...] Era allí donde una dama piadosa y triste, solía referirnos historias de Santos. Cuántas veces, sentada en el hueco de una ventana, me había enseñado las estampas del Año Cristiano abierto en su regazo. [...]

[...] Seguimos adelante. Algunas veces Concha se detenía en el umbral de las puertas y, señalando las estancias silenciosas, me decía con su sonrisa tenue que también parecía desvanecerse en el pasado:

—¿Te acuerdas?

Sonata de Otoño, (pp. 34-35)

Esa pregunta repetida, obsesiva, como el *nevermore* de Poe, cala en el ánimo del lector pero el escritor no se detiene ahí: se halla dispuesto a subyugarle los sentidos hasta la extenuación. Y tras la acumulación de balaustradas, salones de espejos que se confunden puertas y angostas ventanas de montante donde se arrullan las palomas o se abandonan unas manzanas agrias... la imagen más simbólica, la ventana-cuadro de regusto más gótico, el icono de la muerte:

Una vieja hilaba en el hueco de una ventana. Concha me la mostró con un gesto:

—Es Micaela... La doncella de mi madre. ¡La pobre está ciega! No le digas nada...

Sonata de Otoño, (pp. 34-35)

En ocasiones, el emplomado de los cristales diseña, sobre el paisaje exterior, una suerte de retablo, una creación artificial que niega a la Naturaleza la más mínima iniciativa puesto que hasta los rayos de sol son cosificados, convertidos en objetos exquisitos y antiguos.

En el fondo del laberinto cantaba la fuente como un pájaro escondido, y el sol

poniente doraba los cristales del mirador donde nosotros estábamos. Era tibio y fragante: gentiles arcos cerrados por vidrieras de colores le flanqueaban con ese artificio del siglo galante que imaginó las pавanas y las gavotas. En cada arco, las vidrieras formaban un tríptico y podría verse el jardín, en medio de un tormenta, en medio de una nevada y en medio de un aguacero. Aquella tarde el sol de otoño penetraba hasta el centro como una fatigada lanza de un héroe antiguo.

Sonata de Otoño, (p. 52)



Arthur Hughes: *Amor en Primavera*

Del palacio de Brandeso conocemos casi con más exactitud las terrazas, los veladores y los miradores acristalados que el resto de las estancias. Y los jardines los conocemos también desde la perspectiva distanciadora de la ventana. Una mirada sobre el paisaje, morosa, lenta y amplia desde un punto de vista, en alto, privilegiado. Perspectivas de balaustrada, perspectivas de demiurgo que a través de este sutil procedimiento son un lugar cedido a la mirada del espectador, del lector. Excuso, por obvia, la referencia a *La lámpara maravillosa*, en especial a su capítulo "El quietismo estético", manifiesto creativo y doctrinal en el que Valle-Inclán trata de acrisolar todas sus teorías al respecto del arte eterno y la impasibilidad en el arte. Se trata casi de una obsesión creadora, de un monotema que se reitera, de facto o de palabra, llevado a la práctica o teorizado, a lo largo de toda su obra: "... mirar el paisaje con ojos de altura para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables"¹¹.

La *Sonata de Otoño* es la más abundante en ejemplos de encuadres significativos e intencionados y nos brinda una de las escenas más cinematográficas de la tetralogía cuando, por una avenida de castaños, avanza hacia la fachada del palacio la figura del marqués iluminada con las manchas de luz incierta que se filtra entre las ramas. Levanta la vista y todas las ventanas están cerradas. Todas menos la del centro en la que se atisba una mujer vestida de blanco. Pero las ramas escamotean intermitentemente el eje central del plano y cuando la ventana regresa de nuevo a su (nuestro) campo visual ésta se halla cerrada también.

¹¹ Valle-Inclán, *Flor de Santidad. La media noche*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

El *travelling* es perfecto y el juego parpadeante de luces y sombras se adivina espectacular y efectista¹². Como efectistas son los juegos de calidoscopio que multiplican el reflejo de la morbosa imagen de Bradomín con el cadáver de Concha en brazos atravesando las estancias del Palacio. Entre la ventana abierta a la noche en la habitación del pecado y la "sucesión de ventanas que solamente tenían cerradas las carcomidas vidrieras, las vidrieras negruzcas, con emplomados vidrios, llorosos y tristes" aparecen los espejos ante los que Xavier de Bradomín, a la vez perverso y supersticioso, cierra los ojos por no verse¹³.

En *Sonata de Invierno* las ventanas son las orlas de la tristeza: la dulce Maximina distrae su melancolía viendo caer la lluvia tras los cristales¹⁴; el marqués, nostálgico de su pasado y de su brazo amputado, contempla paisajes de luna o de sol desde la estrecha ventana de su habitación¹⁵ y al abandonar el convento que amparó su convalecencia, su figura ecuestre, desde lo alto de un cerro y flanqueado por sus hombres, vuelve la mirada con la esperanza de ver aparecer en las angostas ventanas la imagen de la última, la más prohibida y la más triste de sus conquistas femeniles¹⁶.

Pero es en *Sonata de Primavera* donde las ventanas participan ya no solo del escenario sino casi de la acción. Durante todo el relato Valle-Inclán elige el claroscuro de los arcos y los dinteles como fondo escénico sobre el que la futura novicia, María Rosario, es perseguida

¹² Valle-Inclán, *Sonata de Otoño*, p. 13

¹³ *Idem*, pp. 82-83

¹⁴ Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, p.152

¹⁵ *Idem*, p.156

¹⁶ *Idem*, pp. 152.153 y 160.



Panel modernista del salón Lleó Morera, por G. Homar y Mezquida

por Xavier de Bradamín, místico galante y cínico donjuán. Las ventanas son la solución de continuidad entre un exterior y un interior tan artificiosos que apenas se distinguen entre sí excepto por el frescor del aire. Las imágenes se congelan a un lado y a otro de los cristales convirtiendo los salones en réplicas del jardín y viceversa.

Aquel viejo jardín de mirtos y de laureles mostrábase bajo el sol de poniente lleno de gracia gentílica. En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua. [...] Tejían sus ramos en silencio, y

entre la púrpura de las rosas revoloteaban como albas palomas sus manos, y los rayos de sol que pasaban a través del follaje, temblaban en ellas como místicos haces encendidos. Los tritones y las sirenas de las fuentes barboteaban su risa quimérica...

Sonata de Primavera, (pp. 32-33)

Con una simetría casi especular, el narrador nos transporta hacia el interior de Palacio atravesando las tres puertas que abren la biblioteca sobre la terraza, un tríptico más de los muchos que se componen a lo largo de las *Sonatas*, conduciéndonos al salón de la Princesa madre: "dorado y de un gusto francés", repletos de tapices los muros, los apar-

dores de grupos de duques pastores y marquesas aldeanas en porcelana, y por todas partes amorcillos con guirnaldas, ¿las mismas que tejen las virginales princesas? Semejante despliegue de naturalezas muertas, de ornamentación por duplicado ¿no nos sugiere en ningún caso que Valle-Inclán extrema su virtuosismo en pos de una superación del propio género de novela de corte modernista?

Es cierto que la *Sonata de Primavera* abre la ventana más dramática de todas ellas, aquella desde la que la benjamina de las princesitas Gaetani, María Nieves, cae accidentalmente al jardín. Sentada sobre el alféizar de la ventana, "circundada por el último resplandor de la tarde", le pareció al marqués "un arcángel en una vidriera antigua" y, pocos segundos antes de su caída, todavía hay tiempo para una última estampa con su silueta trágica que "se destacó un momento sobre el azul del cielo donde palidecían las estrellas"¹⁷.

Pero las ventanas primaverales atrapan sin cesar las escenas más diversas como la procesión que el marqués, en una noche aborascada de lluvia e insomnio, contempla desde la ventana de sus aposentos. Y no solo los pasos de cada Hermandad desfilan ante sus ojos, sino que tras los cristales del balcón de enfrente, a la luz de dos cirios se desdibuja la figura de una vieja rezando¹⁸. La ambientación es perfecta porque esa noche sigue a otras de brujerías, conspiraciones y emboscados que hieren por la espalda y preludia una tragedia aún mayor. Más tarde las ventanas de la torre se verán "cubiertas de negros vences" absolutamente premonitorios.

¿Se resiste alguna de las *Sonatas* a prestar sus páginas a este almanaque de ventanas? También las hay en el trópico y desde las ventanas abiertas de la hacienda de Tixul se contempla el huerto esclarecido por la luz de la luna en una noche inquieta de calor y de sospechas¹⁹. Estamos en la *Sonata de Estío* en donde, sin embargo, la naturaleza briosa de los trópicos se impone a lo arquitectónico y las ventanas son mucho más escasas. Paisaje a cielo abierto, alta mar, playa y selva, que se introduce y se confunde con las casas.

REACTIVOS ESTILÍSTICOS PARA LAS SONATAS: MUJER, MUERTE Y PAISAJE

Ante todo, las *Sonatas* son una revisión del mito de don Juan. No lo afirmo yo, ni lo dicen los críticos de aquellos y estos tiempos; lo dijo Valle-Inclán y no es de creer que pretendiera confundirnos con estas declaraciones:

Todos los autores concibieron al Don Juan frente a los tres reactivos: La Mujer, El Amor y La muerte. Yo puse a don Juan frente a la Mujer, la Muerte y el Paisaje²⁰.

En una entrevista de 1926, insiste y puntualiza:

En ellas [las *Sonatas*] intenté tratar un tema eterno. El tema, si es eterno, por mucho que esté tratado, no está agotado nunca. El tema eterno es piedra de toque donde se mide el esfuerzo y el mérito de cada autor, y por ello todos debemos intentarlo. Don Juan es

¹⁷ *Sonata de Primavera*, pp. 89-90.

¹⁸ *Idem*, p. 79.

¹⁹ Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, p.168.

²⁰ Dougherty, Dru *Un Valle-Inclán olvidado*, Espiral-Fundamentos, Madrid, 1983, p. 117

un tema eterno y nacional: pero don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero: La falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa. Segundo: satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres. Es decir: demonio, mundo y carne, respectivamente. [...]

Los don Juanes anteriores al marqués de Bradomín reaccionan ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza. Bradomín, más moderno, reacciona también ante el paisaje²¹.

Haciendo gala de una absoluta confianza en sus capacidades artísticas Valle-Inclán no duda en atreverse a convertir el paisaje en un concepto abstracto, elevándolo a la categoría filosófica de los conceptos de Amor y Muerte. Una tarea creadora que acepta como un reto, "una piedra de toque", un ejercicio literario de dificultad máxima del que saldrá vencedor convirtiendo el problema en parte de la solución. Es decir, creando un Paisaje en mayúsculas, eterno también, paisaje literario engendrado por la literatura, en definitiva, creando descripciones paisajísticas de un valor estético inmutable. De ahí el paisaje domesticado por la geometría del jardín o de la ventana, de ahí el gusto sistemático por encuadrar, enmarcar, limitar la superficie de las escenas. Procedimiento para el que los recuerdos se revelan más útiles que la observación directa y el distanciamiento más sugestivo que la verificación de lo cercano. Solo queda pedirle a la Naturaleza que imite al arte sino quiere ser mediocre o ridícula.

²¹ *Idem*, p. 160-161

Mirar una cosa y verla son dos actos muy distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza. Entonces, y solo entonces, nace a la existencia. Ahora la gente ve la bruma no porque la haya sino porque unos poetas y unos pintores les han enseñado el encanto misterioso de sus efectos. Nieblas han podido existir en Londres durante siglos. Hasta me atrevo a decir que no han faltado nunca, Pero nadie las vio, por eso no sabíamos nada de ellas. No existieron hasta el día en que el arte las inventó. Y actualmente, confieso, que se abusa de las brumas. Se han convertido en el puro amaneramiento de una pandilla, y el realismo exagerado de su método ocasiona bronquitis a los imbéciles. Allí donde el hombre culto capta un efecto, el hombre ignorante coge un enfriamiento²².

Oscar Wilde, irónico como solo él podía serlo pero serio como solo podía serlo él o un Walter Horacio Pater, resumía en este puñado de frases brillantes un estado de la cuestión artística que bien podía suscribir el escritor gallego. Ni la lujuriosa vegetación de los trópicos que tanto elogiaba y que tanto le fascinó en sus viajes a México o a Cuba se transporta a las páginas de las *Sonatas* sin ayuda de una muleta literaria:

Lecturas casi olvidadas que, niño aún, me habían hecho soñar con aquella tierra hija del Sol: Narraciones medio históricas, medio novelescas, en que siempre se dibujaban hombres de tez cobriza, tristes y silenciosos como cumple a los héroes vencidos [...] y mujeres como la Niña Chole, ardientes y morenas, símbolo de la pasión que dijo un cuitado poeta de estos tiempos²³.

²² Wilde, Oscar *Ensayos y artículos*, Orbis, Barcelona, 1986, p. 131

²³ Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, p. 106

Atendamos, ya para finalizar, a este último guiño bequeriano que me hace pensar, sin remedio y de nuevo, en la revisión del mito de Don Juan como el motivo principal de las *Sonatas* aducido por Valle-Inclán. Lo más importante, definir el escenario, ya está hecho y solo resta colocar a los personajes protagonistas en situación para que actúen, para que respondan a los "reactivos" del género y la temática. Y aquí es donde, a mi juicio, el genio de Valle-Inclán demuestra su originalidad. En este punto se revelan más frágiles las fronteras entre novela simbolista, modernista, decadentista y sus epígonos como la novela erótica de baja calidad, los clichés heredados del peor romanticismo, el folletín de oficio...; lugares peligrosamente cercanos a la sensiblería más risible que puede dar al traste con todo el montaje estilístico y narrativo. La manera en cómo Valle-Inclán salva los escollos inauguraría un nuevo artículo que diera cuenta de los numerosos estudios que polemizan sobre el tema. Desde quienes (W.R. Risley²⁴) defienden la ironía como método de cierta subversión y autocritica del género hasta quienes (Ferrater Mora²⁵) deshacen el camino de las técnicas esperpénticas del autor para encontrar el origen de su rastro aquí, entre 1902 y 1905, con casi veinte años de anticipación; pasando, necesariamente, por los que (Germán Gullón²⁶) se echan las manos a la cabeza si las aventuras de Bradomín no se leen con la seriedad debida. Parecerá que me apresuro a concluir si convengo en

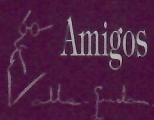
que todos tienen parte de razón aunque, personalmente y como puede deducirse de lo arriba expuesto, me inclino por la primera de las opciones. Pero no es menos cierto que en el texto de las *Sonatas* se hallan fragmentos y personajes que preludian lo grotesco, armonías de contrarios que llevan hacia una estética superadora, frases que son auténticas acotaciones teatrales y, también, un tono de mal disimulada complicidad con el personaje, a pesar de las visiones de altura, el distanciamiento y el culto a la impasibilidad. Cómo en las viñas del Señor, de todo hay en las *Sonatas* de Valle-Inclán, codificado y cifrado en frases tan magistrales como la que expresa el sentir del Marqués cuando, a largo de la misma noche, abandona el lecho de amor en el que yace el cadáver de Concha, para caer en la tentación entre otras sábanas junto a la cándida y joven prima Isabel. Bradomín trata de hacernos creer que visita a la piadosa joven para comunicarle la muerte de Concha pero para evitar que se sienta menospreciada prefiere guardar silencio y hacerle el amor. Como quien se encoge de hombros ante lo inevitable, el protagonista ataja cualquier reproche con un cinismo admirable: "Yo soy un santo que ama cuando está triste"²⁷. Juzgue el lector, si no es ironía, si no es habilidad y técnica narrativa conseguir esta alquimia entre el aroma de santidad y la atrayente amoralidad de ese gran pecador llamado Xavier de Bradomín.

²⁴ Risley, William R., "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *Anales de Narrativa Española Contemporánea*. 4 (1979), pp. 45-90.

²⁵ Ferrater Mora, José *El mundo del escritor*, Crítica, Barcelona, 1983, pp.25-68

²⁶ Gullón, Germán *La novela moderna en España* (1885-1902), Taurus, Madrid, 1992, pp. 149-161

²⁷ Valle-Inclán, *Sonata de Otoño*, p. 81



Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos